10

с 401
1

СОВЕТСКОЕ КИНО

СОДЕРЖАНИЕ

ПЕРЕДОВАЯ — **Партия проверяет свои ряды** 1

С. ЮТКЕВИЧ — **Речь, которая не произнесена** 5

В. ВОЛОЩЕНКО — **Кинематография и жизнь** 17

О. ЛЕОНИДОВ — **Кинодраматург и производство** 26

Г. КОЗИНЦЕВ и Л. ТРАУБЕРГ — **„Большевик" — отрывок из литературного варианта сценария** 31

Н. ИЕЗУИТОВ — **Драматургия „Большевика"** 35

Н. ЛЕБЕДЕВ — **О специфике кино** 48

АЛ. АБРАМОВ — **Эптон Синклер имеет честь представить Вильяма Фокса** 63

ВИКТОР ТОЛЛИНС — **Голливуд под ударами кризиса** 70

Л. СКОРОДУМОВ — **Научная фильма** 76

БИБЛИОГРАФИЯ — **Авторские сценарии и либретто** 78

Обложка по эскизу худ. М. Милославского. Журнал набран, сверстан и отпечатан в типографии „Искра революции". Клише иллюстраций изготовлены в цинкографии „Крестьянской газеты" тт. Капровой, Родионовым, Мазиковым, Рощиным, Питерским и Мордыш под руководством т. Бутаева.

Слева на обложке — режиссер В. И. Пудовкин.

Подписная цена:

год . . . . . 24 р.
6 мес. . . . . 12 р.
3 мес. . . . . 6 р.

Подписка принимается исключительно почтой.

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

10

Орган российской ассоциации работников революционной кинематографии

Ответственный редактор В. А. СУТЫРИН

3-й год издания
1933
Москва

Журнально-газетное объединение

СОВЕТСКОЕ КИНО

партия проверяет свои ряды

Чистка партии — событие огромной политической важности, выходящее далеко за пределы внутрипартийных дел. Партия очищает свои ряды от чужаков, двурушников, обывателей с партбилетами, от всего балласта, от всех, кто не оправдал в своей политической направленности и в своей практической работе доверия рабочего класса. Чистка укрепляет ряды партии и отчетливо вскрывает достоинства и недостатки, успехи и провалы на всех участках работы и роль коммунистов — руководителей и рядовых работников — первых ответчиков за реализацию партийных решений, за выполнение плана, за воспитание кадров.

Чистка партийных рядов в ячейках кинопредприятий — на фабриках, трестах, в институтах и учебных заведениях — частью уже закончилась, а в некоторых подходит к концу. Мы не располагаем материалами, дающими возможность подвести окончательные итоги партийной чистки, но некоторые выводы о роли коммунистов в кино, о фактах, которые вырастают в явления, о тенденциях, которые идут в разрез с заданиями партии и правительства, можно и нужно сделать немедленно.

Кино — огромный и сложный участок культурного строительства, включающий в свою орбиту предприятия промышленно-технического значения, промышленно-художественного значения, педагогического, научно-исследовательского, многомиллионное хозяйство, экспорт — целый комплекс сложных вопросов и разнообразных объектов для практической напряженной большевистской работы.

Кино — молодая отрасль промышленности и сравнительно молодое искусство. Пионерам советского кино приходится преодолевать огромные трудности в борьбе за создание материальной базы — советской аппаратуры, пленки — и за создание идеологических ценностей — произведений искусства, советских фильм, достойных нашей эпохи.

Партия уделяет большое внимание вопросам кино и в своих решениях дает исчерпывающие конкретные указания, как организовать работу на этом участке. Партия посылает коммунистов на все участки кинофронта, под руководством которых (коммунистов) вся армия киноработников должна драться за осуществление партийных решений. И вот сейчас, на чистке партия проверяет работу коммунистов.

Если в области кинопромышленности достигнуты значительные успехи, мы окончательно освобождаемся от импортной аппаратуры и пленки, то в области художественного кинопроизводства и творческой

работы кино остается в огромном долгу перед государством.

Еще в конце 1931 года партия давала такую характеристику состоянию и задачам на кинофронте:

«Несмотря на некоторые достижения в области кино, работники советской кинематографии не подняли ее на уровень общих успехов социалистического строительства: имеет место погоня за количеством за счет качества кинокартин, бесцельная растрата кинопленки, аппаратуры, труда и сил на зачастую негодные в техническом и художественно-идеологическом отношении картины».

Партия потребовала от всех киноработников, в первую очередь коммунистов:

«Решительной перестройки всей своей работы, устранения отмеченных выше недостатков, создания кинокартин, удовлетворяющих возросшие запросы широких пролетарских и колхозных масс, картин, достойных их героической борьбы...»

Выполнены ли эти указания партии? Нужно с большевистской прямотой сознаться — не выполнены. Не выполнены отдельные задачи — плановости, идеологической бдительности, организации работ, воспитания кадров, а отсюда как следствие не разрешена и общая задача — поднять кино на тот высокий уровень, которого требует партия.

Партия требует точной плановости в работе, расчета времени, сил и средств. А между тем планы 1932 и 1933 годов были насквозь «условны»: с условной тематикой, условными авторами, постановщиками и сроками производства. Такое «планирование» обеспечивало полную безответственность киноорганизаций в выполнении производственных и финансовых показателей. И только сейчас, на последнем тематическом совещании, впервые начато составление на 1934 год подлинного тематического плана и намечены люди, которые этот план будут осуществлять. Нужно добиться такого положения вещей, чтоб к началу нового производственного года в портфеле кинофабрик лежали не только творческие заявки, пусть даже подробно рисующие тему и сюжет будущей фильмы, а готовые сценарии, дающие полную возможность оценки их идеологических и художественных достоинств, а, следовательно, и пригодности к запуску в производство.

Планирование не органичивается только планом произведений. Планирование в области кадров, расстановка людей с учетом их квалификации, политической и художественной зрелости и жанровых особенностей — задача не менее важная для руководителей кино.

На чистке ячейки треста «Союзфильм» в докладе секретаря ячейки Соколова все обстояло благополучно. На деле же работа ячейки и треста иллюстрирует полнейшую бесплановость, недопустимый самотек и полное отсутствие большевистского напора в борьбе за план. Масса дел начата, но, по заявлению т. Соколова, их никак не могут «дожать» до конца. Тов. Соколов усиленно доказывает, что все нужные картины начаты, но только не «дожаты», не понимая, что в этом и заключается главная его вина как руководителя партийной организации.

Как может кинофабрика выпустить картину в срок, если при наличии коммунистов-руководителей, профессиональных организаций, директоров производственных групп, производственных совещаний, печати на фабриках все же возможны такие «темпы»:

«7 августа. С утра тучи, к 11 начинает выглядывать солнце. В 12 — хорошее солнце. В 11 отменяется съемка на стадионе из-за неопределенной погоды. Работа переносится в павильон. На час дня назначено освоение декорации. Бригада осветителей, вызванная на 5 часов, распускается. Освоение не состоялось. День потерян.

8 августа. Солнца нет. На случай плохой погоды назначена съемка на 9 утра в павильоне. Декорация не обставлена, режиссером не принята. Бродит в недоумении художник, волнуется группа. В 11 призжает режиссер — он болен. Сниматься не может.

Декорация, стоявшая 5 дней, ломается, так как т. Симонов уезжает в отпуск — он сильно утомлен.

9 августа. Группа на стадионе. С полудня солнце. Но... режиссер болен, сниматься не может. Взамен ничего не организовано. Снят один кадр.

10 августа. Работа начата с опозданием на полтора часа.

11 августа. Массовка человек в 50. Кроме массовки вызвано на стадион для репетиций 7 физкультурников. Работа с ними не проводится (каждый получает по 30 рублей). Вызванные сидят целый день на стадионе также актеры для эпизода «болельщиков» (5 человек — 230 рублей). Вызваны для од-

ного кадра. Вечером выясняется, что кадр нужно снимать утром. Съемка прекращается».

Так описывает газета «За большевистский фильм» пятидневку группы, снимающей «Энтузиастов». Поистине большего парадокса нельзя и придумать. Как велика, должно быть, разница между энтузиастами сюжета фильмы и «энтузиастами» ее изготовления.

Кто же отвечает за эту практику преступной бесхозяйственности, бесцельной траты денег и времени, за которую руководителей и, в первую очередь коммунистов, нужно не только обвинять но и судить пролетарским судом?

Чистка показала, что преступная бесхозяйственность является не случайностью, а следствием наплевательского отношения руководства к режиму экономии и скверной организации работы. Можно ли квалифицировать иначе как наплевательским отношение к партийным директивам заявление того же секретаря ячейки Союзфильм Соколова, который с гордостью сказал, что финансовый план соблюден в пределах лимита, умалчивая о том, что производственный план едва дополз до 30 процентов. Что это, природная наивность или сознательное очковтирательство? Вложение денег в производство ряда картин, которые маринуются годами, большой процент технического и идеологического брака, безропотное попакание «творческим капризам» являются причиной израсходования впустую огромных средств. Об этом писала «Правда», об этом неустанно напоминают руководителям партийные организации и печать, и партийная чистка еще раз вскрывает лицо коммунистов, которые не выполнили решения партии, не научились быть хозяевами производства и беречь и рационально расходовать колоссальные средства, отданные кинопромышленности. Отсутствие партийной бдительности является причиной огромного брака, в результате чего мы не получаем нужных картин и киноорганизации терпят огромные убытки. Цифры говорят сами за себя. В прошлом году Союзфильм вышел с дефицитом в 4 миллиона руб., а за первое полугодие текущего года к этим 4 прибавилось еще 2. Все это в результате безобразной организации производства и большего процента брака.

Кто отвечает за брак? Кто виновник появления таких фильм, как «Моя родина», «Жизнь» и ряд других? Почему сценарий «Роковые ножи» был забракован и все же пошел в производство? Кто отвечает за всю эту суетню и неразбериху, когда правая рука не знает, что делает левая, бракованные фильмы ложатся на полку и все это ложится бременем на производственный и финансовый план. Коммунисты — первые ответчики за идеологический брак. Партия велела им быть бдительными и предупреждать идеологические срывы, а не констатировать события после того, как они произошли.

А как ведется хозяйство? Вот один из многих примеров: из заказанных в прошлом году 129 сценариев, только 13 были приняты в производство, а ведь из 129 авторов ни один не забыл получить полностью или частично гонорар из кассы Союзфильма. Тысячи примеров подтверждают, что щедрая рука Союзфильма, разбрасывающая без толку деньги, против евангельских правил «оскудевает». Оскудевает потому, что сценарий фильмы «Товар площадей» переделывался 14 раз, оскудевает потому, что актерам Добронравову и Горюнову было выплачено 16 тысяч рублей, хотя они ни одного дня не снимались, оскудевает потому, что люди летом работают в павильонах, а зимой ищут натуру под солнцем Закавказья.

И когда партия призывает к ответу конкретных виновников позорного руководства, эти люди пытаются свалить вину друг на друга и отыскивая объективные причины для оправдания своего безделия.

Партия говорит устами т. Сталина: «план — это живые и реальные люди, это мы с вами...»

Как расставляют людей и как выращивают новые кадры руководители-коммунисты кинопромышленности? Скверно расставляют и еще хуже выращивают.

Тематическое совещание должно было наметить квалифицированные кадры, которые будут работать над фильмами 1934 года, ибо до сего времени десятки людей отнюдь не начинающих, а просто неспособных к творческой работе, не имевших ни квалификации, ни желания работать, жили пенсионерами на шее у киноорганизаций.

Не лучше обстоит дело и в работе с авторами. На тематическом совещании, в докладе т. Фадеева, в выступлении ряда писателей ясно вскрылся тот разрыв между писательской общественностью и кино, который является немаловажной причиной сценарного голода на кинофабриках. С писателями не работают. Их формально «привлекают» и после выдачи аванса немедлен-

но забывают и о писателе и о выданных деньгах. И фабрики продолжают питаться сценариями узкого круга «остоявшихся» авторов, запугивая остальных трудностями «киноспецифики» и «особых» методов кинодраматургии.

Но даже со своими постоянными авторами кинопроизводство работает неважно. И неслучайно за последние два года ряд сценаристов ушел в театр.

Когда на чистке Союзфильма секретаря ячейки Соловьева спросили: «почему не ни одной колхозной фильмы, зато есть «Пиковая дама», которую никак нельзя признать актуальнейшей темой наших дней»—он заявил: «Наши творческие кадры перестраиваются, а пока что будем делать такие фильмы». Такое оппортунистическое понимание задач, стоящих перед коммунистами, свидетельствует о том, что решения партийных организаций не только не выполняются коммунистами-руководителями некоторых кинопредприятий, но просто не дошли до их сознания.

Советское кино, как мы уже писали,— молодая отрасль промышленности и молодое искусство. Под руководством и при огромном внимании партии советское кино за последние годы достигло значительных успехов. Ему принадлежит ряд фильм высоких по своему идейно-политическому и художественному качеству. Оно является автором некоторых работ, послуживших образцом для мировой революционной кинематографии.

Но этого мало. Партия вправе требовать лучшей работы и больших успехов. Партия требует величайшей бдительности, умелого хозяйства, большевистских темпов и воспитания кадров.

Партийная чистка киноорганизаций вскроет все безобразия, покажет подлинное лицо коммунистов — руководителей и организаторов борьбы за культурную революцию — и очистить ряды партии от оппортунистов, болтунов, двурушников, подменяющих словесными клятвами большевистские дела.

С. Юткевич

речь, *которая* не произнесена

Я готовил эту речь к съезду писателей. Съезд отложен, но вопросы, затронутые здесь, остались неотложными. Поэтому прошу учесть — это не доклад, не исследование, а «выправленная стенограмма» речи, которая не произнесена.

■

В 1922 году, когда мы с т. Козинцевым были еще художниками, мы выставлялись на выставке «левых течений», где впервые между прочими экспонатами была выставлена розовая доска Татлина, знаменитая тем, что на ней ничего не было изображено: она вся была ровна и гладко выкрашена с большим мастерством в однообразный розовый цвет.

Этот год был годом высшего расцвета беспредметничества.

«Левое искусство» изживало себя до конца, превратившись в новый академизм.

«Пожарными» метко окрестил в свое время врагов нового искусства Гильом Аппслинер.

Роли переменились, блестящие каски тушителей водрузили на себя мэтры супрематизма. Доску Татлина окружали лозунги композитора Артура Лурье, провозглашавшего «объемы прозрачных звучаний»; в соседних комнатах Сергей Радлов демонстрировал беспредметный актерский жест, сам Татлин проникновенным сиплым голосом читал «Зангези» Хлебникова и разъяснял робко недоумевающим красноФлотцам свои контррельефы, утверждая, что из них скоро можно будет построить паровозы.

Мы тогда только-что выпустили наш сборник «Эксцентризм».

Мы шли неверными, путанными путями, мы протестовали робко, но и в нашем веселом и крикливом фиглярстве было зерно правды.

«Высокому искусству» левых академиков мы противопоставляли так называемые низшие жанры: цирк, мюзик-холл, эстраду, плакат, кино.

Левыми предводительствовал теоретик Н. Пунин.

В одном из ожесточенных наших споров он сказал нам угрожающе и соболезнующе:

«Э, да так вы с вашими установками и до кинематографа докатитесь».

Мы действительно «докатились».

До чего докатился Н. Пунин, нам сейчас не важно.

Странным оказалось то, что остатки пунинской точки зрения существуют еще и до сих пор.

Еще есть отношение к нам как к «докатившимся».

А к искусству, в котором мы работаем, — как к «киношке».

Очевидно, в какой-то доле виноваты и мы сами — мы слишком терпимы и терпеливы к ловким проходимцам и случайным людям, спекулирующим на нашем деле, пользуясь его малопонятной новизной.

Но с огульным зачислением нашего искусства во «второй сорт» надо решительно бороться.

А ведь еще совсем недавно некоторые товарищи пробовали объяснить то, что мы даем недостаточное количество хороших картин, массовой безграмотностью кинематографистов, которые, дескать, даже понятия не имеют о том, что творится в советской литературе.

Защищаться против таких обвинений трудно и стыдно (не устраивать же в самом деле экскурсии в библиотеки Эйзенштейна, Л. Трауберга и других; не заводить же «культпоходы» по квартирам и местам работы кинематографистов для доказательства их «культурности»). Так насущнейший и важнейший вопрос о содружестве литературы и кино можно перевернуть, поставив его «со здоровых ног на больную голову».

К общему нашему счастью, такие попытки единичны.

Но все же еще очень распространен недифференцированный, поверхностный, я бы сказал даже обывательский, подход к нашему искусству.

Это идет от традиций, тщательно воспитываемых буржуазией, нарочито окружающей кино таинственными легендами об особенностях, «небывалостях» и «недоступностях», прикрывающих весьма прозаические коммерческие махинации и полное духовное банкротство.

Нельзя судить о кинематографе и его людях по кассирам из бухгалтерии, консультантам из литотдела и, к сожалению, еще достаточно многочисленным молодым людям в штанах «гольф», суетящимся вокруг киноаппарата.

Это накладной расход, который неизбежен у такого молодого искусства, как советский кинематограф, насчитывающий всего десять лет своей производственной жизни.

Мы мало и плохо боремся с этими накладными расходами. Это и наша вина и наша беда, но мы справимся и с ними.

У Чехова в записной книжке хорошо сказано:

> «Человек любит поговорить о своих болезнях, а между тем это самое неинтересное в его жизни».

У кино много болезней, но не это в нем самое интересное.

Мы же привыкли, разговаривая о кино, говорить только о неинтересном.

С нами часто разговаривают, как с малознакомыми людьми, когда, приветливо поздоровавшись, отделываются общими фразами о погоде, мучительно припоминая в этот момент фамилию собеседника или стараясь хотя бы вспомнить, где его видели.

Разговор выходит неинтересным.

Советское кино имеет право на интересный разговор с литературой, театром, живописью, музыкой.

Советское кино воспитало в нас гордость за наше звание — советских кинематографистов.

С гордостью хочу я вспомнить сегодня о том, что мы не раз уже плодотворно встречались с советской литературой, о том, что многие хорошие фильмы сделаны нами при теснейшем участии советских писателей и драматургов; о том, что живописная культура советских художников равноправно может включить в свой смотр исключительно по зрительной культуре кадры из фильм Эйзенштейна, Довженко, Фэксов, Пудовкина (их нужно было бы выставить в залах юбилейных выставок), о том, что рядом с боевыми очерками мастеров литературы возникает на нашем экране волнующий рассказ Эсфири Шуб о Днепрострое и Дзорагэсе, о том, что наше искусство может гордиться и тем, что вызвало к жизни лучшие страницы в партитурах композиторов Шостаковича и Попова, о том, что XV-летие Октября вместе с театром («Мой друг») встречали мы «Встречным», о том, что и театр может позавидовать тем образцам игровой выразительности, которую показали наши актеры в фильмах Пудовкина, Козинцева и Трауберга, Эрмлера, Барнета.

О многом можно и должно в нашем искусстве говорить с гордостью.

И это не будет звучать хвастовством, когда мы просто поближе познакомимся друг с другом.

Но сегодня надо говорить и о болезнях, ибо это болезни не «чеховского» героя.

Это то, что мы называем «болезнями роста». Он растет, наш десятигодовалый первенец, и ему тесны, жмут те одежки, в которые мы часто втискиваем его с заботливостью, достойной лучшего применения.

Каждая статья, констатирующая неудовлетворительность нашей работы, кончается тем, что у нас плохие сценарии.

Однако здесь только статьи и должны начинаться, ибо самое интересное — это почему же наши сценарии плохи.

Много обидного можно сказать здесь и про руководство и про наше неумение работать с людьми, привлекать, заинтересовывать их, про наши организационные неурядицы да и про писателей, часто плутающих возле кино, как плутает долговязый прогульщик из довженковского «Ивана» возле своей черной кассы.

Но всего этого будет недостаточно, да и не это, пожалуй, самое главное.

Гордость предполагает мужество, и мы должны иметь мужество, чтобы признать и свою вину.

Со всей большевистской прямотой должны мы признаться сегодня о том, что мы сами, вольно и невольно, тормозили появление в нашем искусстве настоящего киносценария, высококачественного драматургического произведения.

Анализ того, как и почему это происходило, занял бы здесь слишком много места. Это дело отдельных исследований, статей, споров.

Мы наметим здесь лишь основное, пускай в самом «дискуссионном порядке».

Режиссер Сергей Юткевич

Я лично на эту тему прочитал в прошлом году в ГАИСе четырехчасовый доклад, в котором постарался проанализировать всю теоретическую литературу, вышедшую у нас по вопросам кино. На основании этой литературы (независимо от моих субъективных выводов) можно с уверенностью сказать, что все же основным, правда часто маскируемым, подпочвенным вопросом был вопрос о сценарии, и, как ни печально в этом сознаться, огромный пыл наших теоретиков был направлен к отрицанию ведущей роли сценария, к отрицанию кинодраматургии.

Наши теоретические высказывания и разногласия зачастую очень бедны и неумелы, но они также страстны и горячи; нам хочется и в них услышать голос писателя, поэта и драматурга — мы не будем здесь стесняться своей бедности, она никогда не послужит препятствием к настоящей дружбе.

Нигде так много не было поисков «философского камня», нигде так много не было почти средневековой схоластики, как в вопросах теории кино. Поиски «философского камня» кинематографичности были так напряженны у подлинных художников и новаторов потому, что, работая в новом искусстве, действительно нужно определить его и себя в нем, действительно нужно ощутить и закрепить его специфику; у ремесленников и «приобретателей» потому, что раз найденный «секрет» якобы делал их обладателями тайны, обеспечивал возможность спокойного существования и работы без риска, особенно в таком дорогостоящем производстве, как кино.

«Философским камнем» кино был назван в свое время монтаж, и его яростно защищали как в теории, так и на практике как главенствующий момент в специфике нового искусства. Вначале это было явлением здоровым и прогрессивным, но на дальнейших этапах роста советского кино эта теория «доминанты монтажа» превратилась в баласт, потянувший кинематографию в трясину буржуазных теорий.

Когда дело касалось очищения авгиевых конюшен кинематографии от доставшейся нам в наследие «ханжонковщины», то здесь было понятно полемическое неистовство, направленное к изгнанию из кино всей «театральщины», «литературщины» (а проще говоря, всяческой халтуры), которую усиленно насаждала отечественная буржуазия в дореволюционном «электробиоскопе», но когда дело дошло до созидательной, позитивной работы, то оказалось, что вопрос с «чистой» кинематографичностью обстоит значительно сложнее, чем это казалось ее фанатикам.

«Философский камень» выходил из реторт алхимиков странно похожим на то самое жидкое и грязное мыло, которое вдохновенно описал в «Правде» Кольцов и за которое понесли должную кару его «создатели» — вредители рабочего снабжения.

Действительно, стоило ли производить «революцию», для того чтобы на практике вернуться к подражанию американским детективам («Луч смерти»), позаимствовав у этого жанра все кроме самой важной и обязательной его черты — занимательности.

Так бесплодно кончился первый тур поисков «философского камня», так родился первый кинематографический «гомункулюс».

Но все же эта работа не прошла даром. На расчищенном поле кинематографии вскоре возникли две фильмы, которые определили лицо и стиль подлинного советского кино.

Это были фильмы Эйзенштейна «Стачка» и «Броненосец».

Использовав все могущество монтажной выразительности, Эйзенштейн отнюдь не свернул на путь подражания американским образцам.

Огромное и до сих пор, по-моему, недостаточно оцененное значение «Стачки» заключалось в том, что вместе с ней впервые ворвалась на наш экран (да и не только, пожалуй, на экран — здесь кино опередило и другие искусства) рабочая тематика. Впервые славная история революционной борьбы рабочего класса была с огромной убедительностью развернута советским художником, и борьба эта оказалась в тысячу раз увлекательнее, чем сотни волновавших нас до тех пор «занимательных» немецких и американских боевиков.

Вместе с тем «Стачка», а впоследствии и «Броненосец» являли собой пример подлинного новаторства.

Но новаторство это возникло, как мне кажется, не как результат заранее приготовленных для самого себя рецептов — оно возникло из властного требования самой темы, темы небывалой в искусстве и

Рабочий момент съемки фильмы „Стачка"
Режиссер С. Эйзенштейн, оператор Э. Тиссе

требующей поэтому небывалых для себя форм.

Идея, тема, материал родили здесь форму, они были здесь ведущим началом.

Но общеизвестно также и то, что форма, в которую выливается мысль, взволнованность художника, находится во взаимодействии с так называемым содержанием и несомненно влияет на него.

Теория «монтажа аттракционов», возросшая у Эйзенштейна на другой почве, конечно, нашла здесь свое отражение и применение, но я не уверен, что она имела решающее значение в удаче этих фильм.

Особенно в «Стачке» видны концы этих лабораторных опытов, которые часто вступали в противоречие с подлинно реалистической тканью фильмы.

«Броненосец» — это одна из наиболее цельных фильм не только в советской, но, пожалуй, и в мировой кинематографии.

Я могу назвать еще только «Землю» Довженко.

И алый флаг, поднятый рукой Эйзенштейна, до сих пор остается подлинным знаменем советского кино[1].

У меня нет сейчас ни времени, ни места внимательно проанализировать «секреты» успеха «Броненосца».

Это пытались сделать неоднократно, но, к великому сожалению для советской кинематографии, делали, по-моему, неправильно. О драматургическом построении «Броненосца» я читал очень мало.

---

[1] Кстати пора, по-моему, покончить с «вошедшим в моду» за последнее время противопоставлением «Броненосца» и «Встречного». Голое это противопоставление двух различных произведений, возникших на различных и отдаленных друг от друга этапах развития советского кино, ничего не дает для конкретного анализа этих фильм и вносит только демагогический привкус в наши творческие споры. А так как в плане чисто кинематографической культуры «Встречный» значительно ниже, чем «Броненосец», и это обстоятельство очевидно для всякого, даже невооруженного глаза, то такое противопоставление начинает носить характер ненужного политиканства.

Были подняты на щит другая линия, другие тенденции: очень много писалось о знаменитых «вскакивающих львах», пенснэ, пейзажах и коляске, которые действительно являлись «аттракционами», но которые, с моей точки зрения, отнюдь не явились решающими моментами в формировании стилистики фильмы, в деле ее успеха, первого настоящего, большого успеха подлинной советской фильмы у массового зрителя.

Так же совершенно неверно было, прежде всего, обращено внимание на то, что по существу картина делалась без сценария, то есть что весь план ее построения возник после того, как картина была снята, во время так называемого «монтажного периода».

С досадной поспешностью услужливыми популяризаторами из этого немедленно был сделан вывод о «второстепенности», а впоследствии и о полной ненужности сценария.

А ведь дело вовсе не в том, был или не был написан на бумаге сценарий, а теоретически для нас сейчас важно, присутствовало ли драматургическое, то есть сценарное, построение в самой картине.

Неважно, когда возникла драматургия—до или после съемки, важно, что она возникла, то есть это «когда» весьма важно, но для совершенно другого вопроса—для вопроса, связанного со всей жизнью кинематографического производства, ибо несомненно, что узаконение возникновения драматургии в послесъемочный период есть полная производственная дезорганизация, хаос и растранжирование государственных средств.

Кинематография в Советском союзе как плановое социалистическое хозяйство не может существовать на подобных основах индивидуалистического хищничества.

И из частного случая удачи одареннейшего мастера нельзя было делать тех выводов, которые были сделаны, к сожалению, не только теоретиками, но и многими режиссерами, тщетно пытавшимися стать хотя бы маленькими Эйзенштейнами.

«Броненосец Потемкин» прежде всего драматургически совершенно закономерно построенная вещь.

И успех ее кроется в творческом равновесии, в полной творческой «договоренности» драматурга и режиссера, хотя бы они и были фактически отождествлены в одном лице.

Несмотря на отсутствие, казалось бы, таких традиционных компанентов, как индивидуализированные герои, традиционное фабульное построение, в «Броненосце Потемкине» присутствует драматургическая композиция, построенная почти по «аристотелевым правилам».

В нем присутствует, прежде всего, действительно основное драматическое зерно, имеющее свое классическое развитие, в нем правильно расставлены борющиеся силы, своим взаимодействием и столкновением и создающие драматический конфликт.

Если силы эти не персонифицированы (хотя отличие «Броненосца» заключается также и в том, что масса в нем «очеловечена», необычайно тщательно диференцирована: люди на лестнице, на корабле, на митинге около тела Вакулинчука — не безликая масса, не «маски», а живые, типизированные люди, очерченные, хотя и скупо, но весьма выразительно, и их драматические функции переданы людским комплексам, а иногда и драматически играющим вещам), то все это является особенностью творческого почерка художника, его пристрастием к определенному типу драматургического построения, но никак не отрицанием драматургии.

Это лишь изменяет самое понятие драматургии, понимаемого сейчас нами как закон построения вещи, как закон о правильном распределении и экономии материала, как закон, особенно необходимый для такого точного по своему прицелу и обширного по попаданию искусства, как кино.

В своих статьях о «Народном театре» Ромен Роллан, мечтая о создании подлинно массового зрелища и не предвидя последующего бурного развития кино, одним из основных требований, предъявляемых к народным представлениям, то есть представлениям, рассчитанным на многомиллионного зрителя, выдвигал особую тщательность и заостренность драматургического построения, указывая на то, что оно является мощным рычагом для воздействия на массовую аудиторию.

Ромен Роллан мечтал о спектакле, способном взволновать, потрясти миллионы, он утверждал, что основными жанрами этого театра станут мелодрама и социально-историческая эпопея.

Такой театр, естественно, не смогла построить буржуазия, но она искусно использовала в своих целях кинематогра-

фию, и жанр кинематографической мелодрамы, доведенной до виртуозности (например, такими крупными художниками, как Гриффитс), стал средством массового дурмана.

Социально-историческую эпопею, которую так же тщетно пытался осуществить тот же Гриффитс (в картинах типа «Интолеранс»), смогло осуществить лишь советское кино.

Но этими двумя жанрами отнюдь не исчерпываются возможности массового искусства.

Ромен Роллан и не ограничивал его ими, он приводил их в качестве примера, но он правильно поставил вопрос о специфике искусства, оперирующего с многомиллионным зрителем, в форме отличной от воздействия книги, станковой картины или музыки, и тем самым приблизился к определению и того, что мы называем спецификой нашего искусства.

Я уже говорил о том, что специфику «Потемкина» находили не там, где она содержалась.

Одни делали это по недомыслию; есть такое комическое «антрэ» — у хорошего фокусника бывает неловкий слуга, фокусник проделывает блестящий вольт, неловкий помощник с растерянным и наивным видом как бы нечаянно разоблачает перед зрителем всю ослепительную магию своего мэтра.

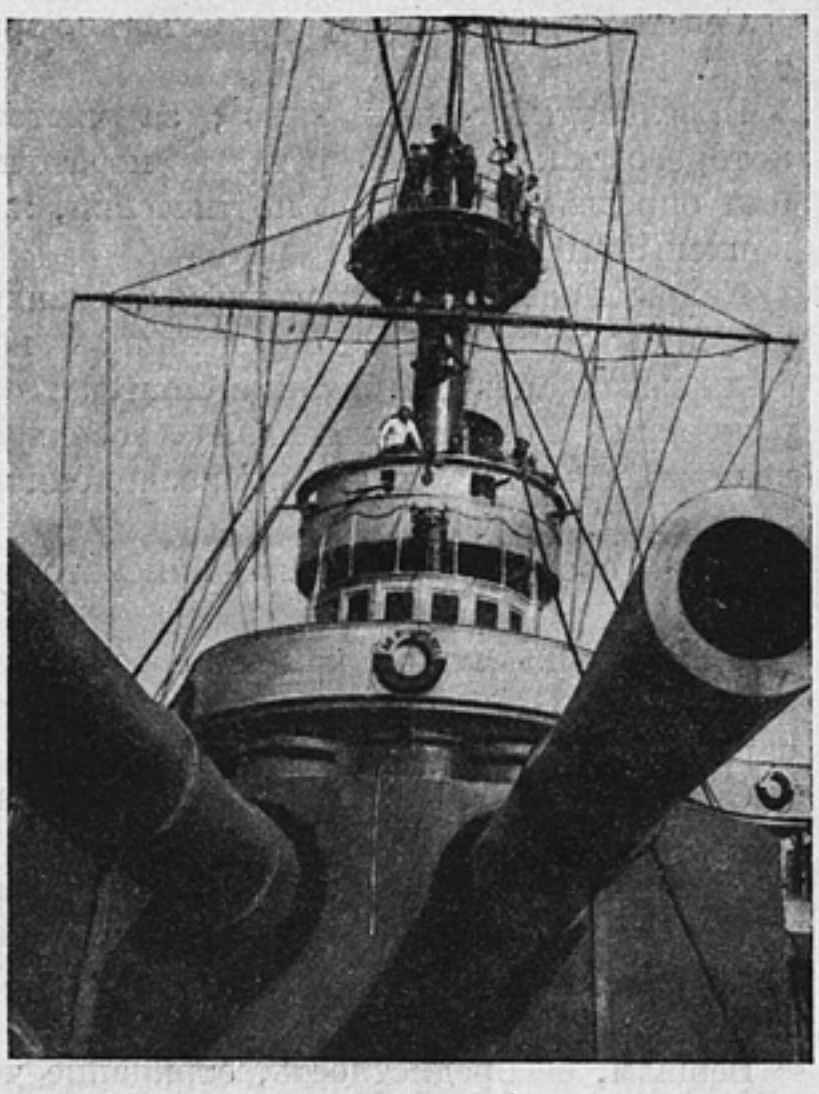
Неловкие помощники выбалтывали до конца то, что нашими мастерами задумывалось или в виде опыта или просто обронялось на ходу как мимолетное замечание, сомнение, раздумье, — все это подхватывалось, раздувалось, обобщалось; все это как щепотки чудотворных снадобий бросалось в колбу, в которой должен был вывариться «философский камень».

Другие же проделывали эти же эксперименты отнюдь не со столь скромными намерениями.

Теснимый со всех позиций формализм, как в последней траншее, засел в кинематографии; ее специфика была последним прикрытием, за которым можно было бороться во имя дезыдеологизации искусства.

И, естественно, нужно было прежде всего разбить, изничтожить, свести на-нет драматургию, ибо через нее явственнее всего просачивалось ненавистное «что».

Кинематографию срочно подводили под единственно достойного наследника «бес-



„Броненосец Потемкин". Режиссер С. Эйзенштейн, оператор Э. Тиссе

предметничества», то есть единственного подлинного искусства.

Перед кинематографией заискивали, ей льстили, сравнивая ее с «высокой» поэзией, ей передавали все «наследство» живописи, ее делали модной музой, новой Жанной д'Арк, способной спасти человечество от грубого вандальского реализма, вторгшегося в литературу.

Как это ни странно, но именно в советской кинематографии взрастили мы у себя ряд произведений, изысканных, беспредметных, гурманских, построенных по всем канонам французского «Авангарда».

Произведения эти рядились в самую «левую» революционную тогу.

Густав Флобер призывал когда-то художников бежать от действительности, взойдя на высокую башню из слоновой кости.

У нас пытались строить эту башню из железо-бетона и стекла, она, быть может, была бы похожа на знаменитую спираль татлиновского «Памятника III Интернационалу», но это не меняло сути дела.

Это был все тот же призыв к индивидуалистическому бегству от властных требований революционной действительности.

В самом реальном, самом связанном с массами искусстве, в кино, были нарушены связи художника с реальностью.

Советское кино на время потеряло зрителя.

Пресловутый «язык кино», за чистоту которого так дрались ретивые новаторы, был определен как язык поэтический, живописный и т. д.

Кадры превращались в рифмы, скандировались как стихи, определялись как станковые картины, ритмика монтажа определялась как единственная «свободная» возможность их чисто композиционного сцепления.

Была создана «заумная» кинематография.

«Самовитый» кадр, как в свое время «самовитое» слово, — вот чем пробовали защищаться последыши формализма.

Ошибки, обмолвки крупнейших мастеров, неизбежные во всякой подлинной творческой работе, во всяком изыскании новых путей выразительности социалистического искусства, были немедленно вводимы в догму, правило, рецепт.

Вещизм, беспредметность, отрицание человека, сведение роли актера к «типажной» марионетке или «натурщику» — все сплелось в сумасшедший клубок, колючей проволокой «специфики» защищавший от наступления действительности.

Но гони драматургию в дверь, она влетит в окно.

Даже, казалось, наиболее защищенные от сценарного «вторжения» участки, как так называемая неигровая фильма, имели шарочайший резонанс у массового зрителя, как только в них появлялись элементы драматургии.

«Турксиб» Турина силен не своими кадрами, не фотографией и отнюдь не монтажем — «Турксиб» стал одной из любимых картин массового зрителя благодаря своей теме и материалу, воплощенному прежде всего в драматургически закономерную форму.

Картина имеет и общую драматургическую композицию и правильно построена в отдельных своих частях.

Вспомните хотя бы первую часть: земля, изнемогающая от жары, от солнца, земля, тоскующая по воде.

Снега, накопившиеся на горных вершинах, снега, тающие от того же солнца, снега, отдаленные, тоскующие по земле.

Тают снега, ручейками низвергаются вниз, и встречу истомленной земле с водой мы радостно воспринимаем как разрешение драматического конфликта, ибо мы знаем, что от этой встречи зацветут хлопковые поля, и мы взволнованы этой встречей не менее, чем встречей героев шекспировских трагедий.

Так все элементы этой вещи, вся тема взяты драматически.

Подлинно драматически звучат для нас отдаленные друг от друга Сибирь и Туркестан и борьба природы с гением человека, борьба за первые рельсы Турксиба и стык этих рельсов волнует нас больше, чем катарзис греческих трагедий.

Но ту же тему можно было разрешить, например, модным в то время способом «патетической поэмы» типа вертевской «Шестой части мира» или отобразить с той фактографической унылостью, которая была свойственна большинству наших бесхребетных «культурфильм», и это значило бы похоронить ее.

Киноязык «Турксиба» находится отнюдь не на должной культурной высоте, но у нас уже успели провозгласить мировым гением режиссера, проглядев безымянного сценариста, единственного заслуженного виновника этого торжества.

Статья Горького «О кочке и точке» необычайно подходит к кинематографической действительности.

«Точки» нашего кинематографического аппарата невыразительны, бездейственны именно потому, что аппарат этот завяз своей «треногой» в болотных кочках, с которых никак не разглядишь социалистическую действительность.

Надо переменить «точки» нашего аппарата, но не так буквально, как у нас это понимали, ибо у нас часто искали «необычайных» точек, необычайных ракурсов, не понимая или стараясь не понимать, что дело не в этих скачкообразных, судорожных движениях съемочной камеры, не понимая, что точка зрения аппарата не заменит отсутствующей точки зрения художника.

Точка зрения художника ярче и прежде всего выявляется в замысле будущей фильмы, в первом реальном зерне ее — в сценарии.

Советское кино многому выучилось от литературы и от живописи, и выучилось по-хорошему.

Я не боюсь, если оно сейчас будет учиться вместе с театральной драматургией, которой тоже нужно выучиться тем же вещам, каких нехватает и в наших сценариях.

Кадры из фильмы „Турксиб". Режиссер Турин, операторы Славинский и Франциссон

„Кружева“. Режиссер С. Юткевич

Недаром руководитель Театра революции Алексей Попов в своем ответе на анкету журнала «Театр и драматургия», жалуясь на бесхребетность, бездейственность наших пьес, предлагает драматургам прежде, чем приступать к написанию пьесы, составить сценарий, то есть ее действенный костяк. Правильное предложение.

В истории театра, особенного народного, мы знаем немало случаев хороших театральных представлений, сыгранных без заранее написанного авторского «текста», но по заранее имевшимся сценариям.

Школа кинодраматургии может быть и хорошей школой для драматурга вообще.

Из признания Натана Зархи (автора «Улицы радости») мне стало известно, что ему значительно легче было написать пьесу после того, как он имел опыт сценарной работы.

В заботах о чистоте кинематографического языка я восхищаюсь американцами, мы часто забываем о том, что даже «кинематографическая» лента, как «Трус» Джемса Крюзэ, является всего-навсего инсценировкой очень популярной и давно идущей на всех сценах Америки старой добротной театральной пьесы.

Мы рифмовали кинематографические кадры и с жадностью следили за изысками Лербье и Эпштейна, но позабыли критически изучить фильмы Гриффитса, Томаса Инса, Строгхейма, Чаплина.

У нас существует какое-то стандартное, примитивное представление о «специфике» театральной и кинодраматургии.

Понятие «камерности», почему-то всегда упоминаемое как признак построения театральной пьесы, отнюдь не верно, так же как не верно действительно гораздо большую свободу кинематографа в обращении с временем и пространством делать его единственной закономерностью.

Драматургия Шекспира, Мольера, Лопе-де Вега отнюдь не «камерна», но зато весьма «театральна».

«Парижанка» Чаплина, «По закону» Кулешова, «Жанна д'Арк» Дрейера камерны, но весьма кинематографичны.

Пути советского искусства отнюдь не нуждаются в такой регулировке механическими светофорами, какая необходима для уличного движения наших столиц.

Иногда, казалось бы, самые незначительные на первый взгляд явления в искусстве влекут за собою большие последствия.

Так, появляющийся на пяти метрах носильщик, единственный персонаж железнодорожной станции в чаплиновской «Парижанке», настолько поразил творческое воображение Бориса Барнета, что мы можем считать этого «носильщика» (которого, кстати говоря, играл сам Чаплин) законным отцом хорошей картины «Окраина».

Так, если присмотреться к искусству кино, если изучать его не только на сеансах, в нем можно найти много примечательного и полезного для общего нашего роста.

Кинематографическое «зазнайство» надо всячески разбивать.

Нам есть чему поучиться друг у друга.

Мой скромный кинематографический опыт был всегда основан на учебе и содружестве с литературой.

Первый сценарий я написал вместе с О. Бриком.

Это был сценарий «комический» для Охлопкова.

К сожалению, его не поставили.

„Златые горы". Инженер — арт. Послославский. Режиссер С. Юткевич

Очень многому выучился я у Виктора Шкловского, работая у него сценарным «подмастерьем».

Мы написали несколько неважных сценариев. К сожалению, их поставили.

Первая моя режиссерская работа была над сценарием Ю. Тынянова «Поручик Киже». Осуществить его не удалось, но Тынянов написал хороший рассказ.

Маленький рассказ «Стенгаз» Марка Колосова был темой первой моей постановки «Кружева».

Просмотрев фильму, Колосов сказал, что он хотел бы написать рассказ заново и написал бы его теперь лучше.

Встреча с Колосовым мне очень помогла: она втянула меня в новый материал.

В звуковой фильме «Златые горы» текст делал писатель А. Чапыгин.

В этой новой для него работе он не смог дать всего, что он умеет, но он подошел к ней с величайшей добросовестностью, и его работа над словом скупым, точным и выразительным определила лучшие места фильмы.

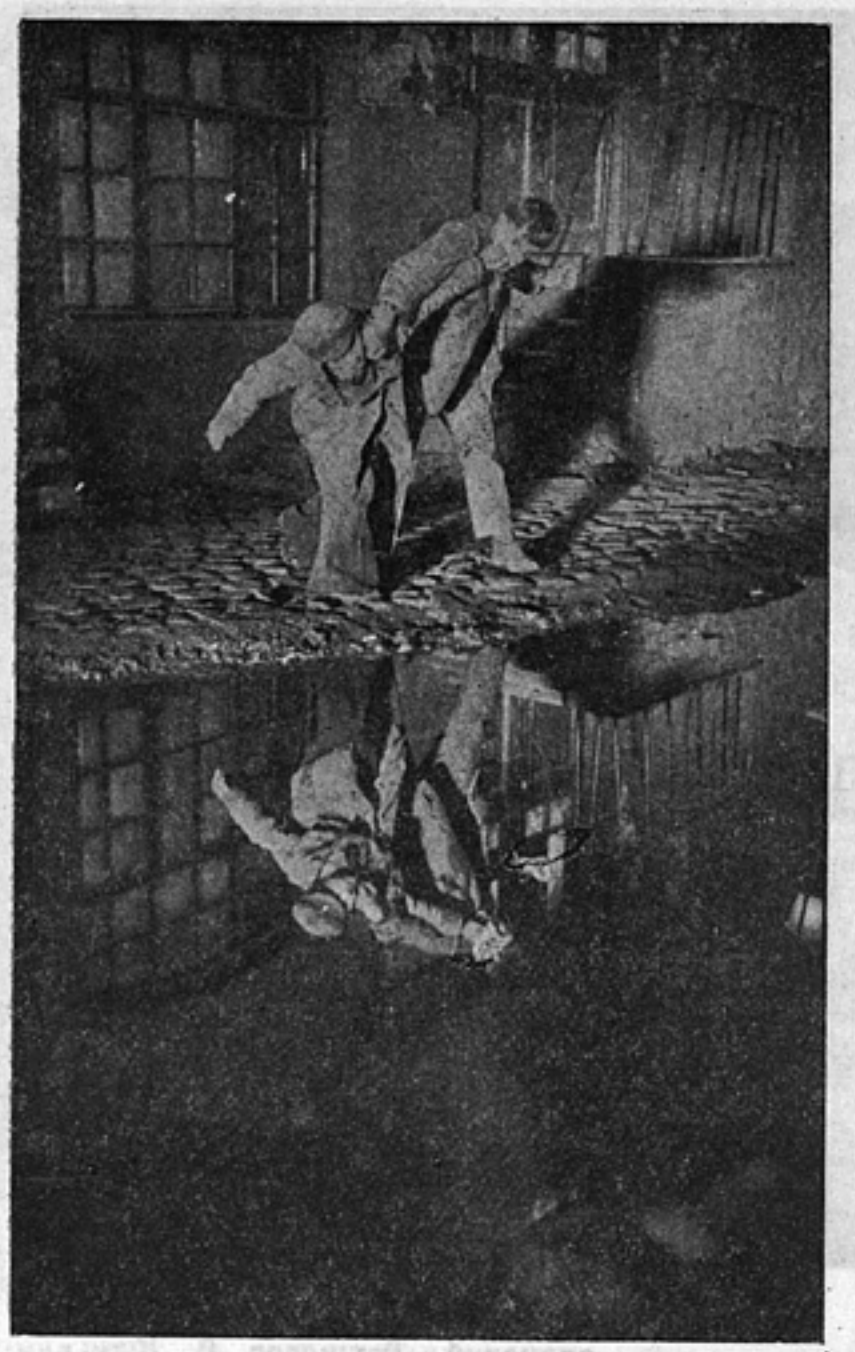
В работе над «Встречным» молодой драматург Д. Даль (автор пьес «Пьяный круг», «Фронт», «Против масс») очень помог нам в наших поспешных мучениях над сценарным костяком фильмы. А от писателя Лаврухина, который пытался нам помочь своим знанием материала Сталинского завода, осталась только одна реплика.

Но реплика эта помогла нам в рождении образа Бабченко и наверное осталась в памяти у всех зрителей фильмы.

Это сцена, когда пьяный мастер с тоской и горечью обращается к вытянувшемуся перед ним на лапках коту: «кому служишь?.. беспартийному служишь».

Многообразно участие писателя в фильме—от полнокровного сценария до одной реплики.

Мне кажется, что не нужно гнушаться даже этой «прикладной» работой—ее нужно рассматривать не как самоцель, а



„Кружева". Режиссер С. Юткевич

как один из способов вхождения, врастания в новое искусство, как один из способов возбуждения аппетита к новой отрасли работы.

Мы все же недоучитываем того, что в кино зазвучало слово, и не на откуп ремесленникам-«диалогоделателям» должны отдать его мы, как это сделали в Америке.

Не ограниченны возможности применения слова в кино, и так же, как плоский и серый экран не мешает нам воспринимать реальность, объемность и многокрасочность фильм, так же скоро перестанем мы удивляться, когда зазвучит с экрана не только прозаическая, но и поэтическая рифмованная речь.

Я уверен, что в кино так же возможна стихотворная речь, как возможна она и в драме. Но это, конечно, будет не обычная речь стиха. Так же, как отличен стих драмы от стиха поэмы или басни, так же различны «театральное слово», «кинослово».

Здесь опять-таки нельзя ограничиться никакими заранее данными рецептами.

У того же Чехова в той же записной книжке хорошо сказано:

«Когда любишь, то такое богатство открываешь в себе, даже не верится, что так умеешь любить».

Нужно полюбить наше искусство.

И тогда, когда вы, поэты, прозаики, очеркисты и драматурги, по-настоящему полюбите наше искусство, то такие богатства, такие россыпи кинематографической изобретательности откроете вы в себе, что удивитесь сами и «даже не поверите».

Мы же верим уже сейчас.

Авансом.

И не удивимся даже тогда, когда вопреки всем традициям вы нам вернете этот аванс.

В. Волощенко

кинематография и жизнь[1]

„Хочу работать в кино!"

Несколько лет назад вышла в свет книжечка под названием «Хочу работать в кино» — «Пособие при выборе специальности в кинопрофессии». Книжечка шла навстречу имевшемуся спросу. Желающих работать в кино было множество. Нужно было ими руководить. Их направлять. Театральные актеры интересовались кинематографией и шли сниматься. Многие театральные режиссеры на время или навсегда перекочевывали в павильоны кинофабрик. Писатели, сплошь и рядом без особого «привлечения», самостоятельно, по собственному влечению, пробовали свои силы в новом для них искусстве— писали сценарии и скромно предлагали их сценарным отделам. Фотографы — профессионалы и любители — шли в операторы. Для многих тысяч людей и профессия киномеханика таила в себе огромный интерес и непреодолимую заманчивость.

Разумеется, далеко не все было здоровым в этом массовом тяготении к кино. Часть была привлечена рекламными россказнями о биографиях «кинозвезд». Часть рассчитывала получить нетрудный заработок. Были графоманы. Были люди, потерпевшие неудачу на другом поприще. Но в своей основе это движение имело тот же характер, который испокон века свойственен и всем другим искусствам. Все искусства живут и развиваются, непрерывно пробуждая творческие стремления в людях, не занимающихся данным искусством профессионально. Не все начинающие писать стихи становятся поэтами, но людей, «по-любительски» занимающихся стихами, музыкой, живописью, сценой, неизмеримо больше, чем признанных поэтов, музыкантов, живописцев и профессиональных актеров. Многие тысячи «любителей», «ревнителей», «друзей», скромных и иногда тайных, но активных почитателей того или иного искусства всегда были той средой, из которой вырастали новые мастера искусства, поэты, гениальные музыканты или актеры. Простые биографические справки из истории искусства подтверждают это положение.

Самое массовое из искусств — кино — не могло не вызвать явления, аналогичного литературному движению, самодеятельному театру и т. д. Руководить этим движением, очищать его от нездоровых элементов, создать обстановку, благоприятствующую росту и расцвету кинематографических талантов, неутомимо повышать идейно-художественный уровень кинематографической культуры, создавать активную творческую среду, стимулировать творческое соревнование — такова была важнейшая задача киноорганизаций и кинематографической общественности. Задача эта не была разрешена хоть сколько-нибудь удовлетворительно. Киноорганизации в своих заботах о киноискусстве практически замкнулись в пределах штатных кадров, достаточно засоренных и почти не получающих освежения. АРКК даже в пределах этих кадров суживала свою деятельность до групповых рамок. ОДСК не знало, чем ему заниматься, и фактически прекратило свое существование задолго до официальной кончины.

Шли годы. И самое массовое из искусств где-то в стороне от больших общественных и художественных дорог пыталось разрешить свои задачи величайшего политического и культурного значения, постоянно при этом жалуясь на отсутствие кадров, на недостаточность внимания к себе, на непонимание кинематографической специфики...

Творческие кадры кино не только не получали достаточного пополнения и освежения, но сокращались и таяли. Вот, например, сценарное дело:

> «Какова причина столь неблагополучного положения сценарного дела? — читаем в передовой статье «Советского кино» (№ 7 за 1933 г.). — «Основная причина та, что советское кинопроизводство за многие годы своего существования не только не выращивало кадров сценаристов, но довольно методически уничтожало и те, которые соз-

[1] В порядке постановки вопроса.

давались самотеком, вопреки тенденциям производства».

Не будет ошибкой сказать, что аналогичным образом эти же «тенденции производства» действовали и в отношени кадров киноактеров. В меньшей степени (по крайней мере количественно), но в том же направлении эти же «тенденции производства» действовали в отношении других групп работников кинематографии. И если раньше за пределами кинематографии слышались многочисленные и настойчивые голоса: «хочу работать в кино!», то сейчас эти голоса не только не слышны, но сплошь и рядом от профессионального, квалифицированного кинематографиста вы услышите заявление: «не хочу работать в кино».

Обычно причины таких настроений ищут внутри кинопредприятий, критикуя работу руководства киноорганизаций с творческими кадрами, указывая на дефекты организационно-хозяйственного порядка, на слабость АРРКовской работы и т. д. Однако основная причина гораздо глубже: кино стало искусством, создаваемым почти исключительно ведомственными силами. Кинематографисты, употребляя шаблонное, но в данном случае совершенно точное выражение, оторвались от масс, так же, как и потеряли действенную связь со смежными отрядами искусства. Замыкаясь все более в своем кругу, кинематографисты пришли к такому положению, что их творческие и всякие иные проблемы волнуют только их и не находят отклика за пределами кинематографических кругов, что уровень кинематографической мысли непозволительно отстает от уровня смежных искусств и что в результате всего этого кинематография в целом позорно отстает в выполнении тех гигантских задач, которые возложены на нее партией и пролетариатом.

Вернемся к приведенной цитате из «Советского кино» и задумаемся над положением о том, что кинопроизводство

> «за многие годы своего существования не только не выращивало кадров сценаристов, но довольно методически уничтожало и те, которые создавались самотеком, вопреки «тенденциям производства».

На первый взгляд — странное для кинематографистов утверждение: кадры сценаристов, которые все же существуют, создавались самотеком. А кинопроизводство их уничтожило. Ведь нет в кинематографии более страшного слова, чем самотек. Против него предупреждают. С ним борются. Его искореняют. А оказывается, он-то и выдвинул имеющиеся в наличии кадры сценаристов.

На этом необходимо остановиться. Дело в том, что, исходя из законных и абсолютно необходимых стремлений покончить с анархией кинопроизводства, в кинематографии стали честить самотеком некоторые неотъемлемые характерные качества художественного процесса. Исходя из абсолютно правильного принципа железного планирования производства, стали механически и шаблонно переносить методы планирования в область художественного творчества.

Основу основ кинематографической работы составляют партийное руководство, партийное воспитание творческих кадров, борьба за партийность советского киноискусства. И все это не может быть осуществлено путем шаблонного отожествления руководства творческой работой с руководством хозяйственным и с хозяйственным планированием. Между тем художественное творчество (говорю именно о художественном творчестве, а не о производственно-технической работе кинофабрик) стали планировать по образцам, заимствованным у промышленности.

В результате: если, например, какой-нибудь писатель или драматург, увлеченный художественными возможностями кино, напишет и принесет на фабрику сценарий, это — по кинематографическим понятиям — несомненный самотек. Если же бездарный сочинитель сценариев, заблаговременно оформив все инстанции творческого процесса (так приходится сказать), сдаст очередную серятину, — это как никак торжество планового начала.

Этот вопрос имеет прямое отношение к теме данной статьи, ибо исходное ее положение заключается в том, что никакое искусство не создается и не развивается лишь ведомственным порядком и ведомственной методикой работ. Искусство растет и успешно развивается при наличии правильного идейно-политического и художественного руководства, обеспечивающего верное направление художественной мысли и предоставляющего ей необходимый простор и инициативу, освобожденные от административной и групповой опеки.

Ленин указывал, что:

> «Литературная часть партийного аппарата не может быть шаблонно отожествляема с другими частями партийного дела пролетариата», что «литературное дело менее всего поддается ме-

ханическому равнению, нивеллировке, господству большинства над меньшинством... в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию» (2-е изд. Т. VII, Ч. 1, стр. 20).

Об этом нельзя забывать при выработке методики осуществления большевистского руководства в искусстве. Постановление ЦК ВКП(б) о перестройке литературных организаций является постоянно действующей директивой против вульгаризаторского упрощенчества и против голого администрирования в вопросах искусства, основным указанием на те пути, которые должны обеспечить «размах художественного творчества».

Пирамида искусства

«Размах художественного творчества», создание произведений искусства, достойных эпохи победоносно строящегося социализма, — вот цель, которая должна быть достигнута в ближайшее же время всеми отрядами искусства, в том числе и кинематографией. Само собой понятно, что замкнутость киноискусства, о которой говорилось выше, является тормозом в достижении этой цели. Здесь важнейшее препятствие, которое создает дополнительные трудности именно в кинематографии, трудности, для устранения которых должны быть мобилизованы новые силы.

В самом деле. Возьмем простой случай, который характерен для наших дней. Допустим, что два писателя одновременно заинтересовались один—драматургией, другой—кино. И перед тем и перед другим стоит задача овладения новым искусством, новой формой. Они приступают к делу. Прежде всего необходимо ознакомиться с образцами того или другого искусства. К услугам первого — библиотеки, где он найдет сценические произведения всех времен и народов. В течение сезона он сможет просмотреть в театре значительное число пьес, относящихся к различным направлениям, жанрам и эпохам. И если ознакомление через сцену имеет свои границы, особенно в провинции, то возможности литературные безграничны. В ином положении находится желающий ознакомиться с киноискусством. В кинотеатрах он увидит, как правило, картины, о которых трудно узнать, где они поставлены, кем и в каком году. Картины сплошь и рядом демонстрируются в таком состоянии, что получить о них цельное представление невозможно. Ряд картин, чрезвычайно важных для ознакомления с различными художественными направлениями, с творчеством отдельных режиссеров, почти никогда не демонстрируется (картины Довженко, Фэксов и многие другие). Некоторых картин совсем нет, они исчезли (например, «Стачки» Эйзенштейна). Многие фильмы и многое, относящееся к фильмам, известно лишь по памяти работающим много лет в кинематографии. Книг по истории кино нет, тогда как по истории театра к вашим услугам огромная литература, бесчисленные монографии и т. п. То же самое и в области критики. То же в вопросах теории. Теорию драматургии вы можете изучать по многочисленным трудам от Аристотеля до наших дней. По теории кино вы найдете, если посчастливится, несколько более или менее наспех написанных книжек или статей. В отношении истории, кино находится пока преимущественно в стадии устных преданий и воспоминаний старых кинематографистов. Попробуйте-ка при таких условиях, если вы свежий, до сих пор непричастный к кинематографии человек, ознакомиться с этим таинственным и неуловимым искусством!

Наше кино живет в основном лишь усилиями человеческой памяти, причем иногда поразительно быстро забывается вчерашний день. Что же касается теоретического осмысливания специфики искусства, то никто не говорит об этом больше кинематографистов и никто как они так мало этим не занимается всерьез. Недавно был в этом отношении показательный случай. Впервые в СССР в Институте красной профессуры состоялась защита двух диссертаций, посвященных вопросам теории кино. Одна из них была посвящена столь дорогой для кинематографистов теме, как «специфика кино». Велика ли была при этом аудитория кинематографистов? Сообщала ли об этом что-либо газета «Кино»?.. Лучше не отвечать на эти вопросы.

Мастера, теоретики, критики, организаторы — вот верхушка каждого участка художественного фронта, в кинематографии достаточно «прорывная». Любая отрасль искусства имеет за этим и более широкий слой людей, профессионально принимающих участие в развитии данного искусства. У театра — широкие круги театральных работников, а за ними широчайшие кадры са-

модеятельной сцены. У музыки — большое число профессионально образованных и профессионально работающих людей, а затем бесчисленное количество любителей всех видов этого искусства, находящихся непосредственно в среде широчайших масс. У литературы — профессиональные писатели, критики, теоретики, а затем литературные кружки, практика отдельных одиночек и, наконец, элементарное приобщение к литературе, которое каждый получает в школе.

В большем или меньшем масштабе, но каждое из искусств имеет свой актив, уходящий своими корнями в самую толщу широчайших масс. Кино — самое массовое из искусств — является исключением: здесь имеется лишь небольшая замкнутая группка профессиональных работников киноискусства (по сути дела оторванная и от других искусств) и миллионы зрителей, активно никак не причастных к созданию и развитию киноискусства.

Любое искусство по степени квалификации и численности людей в нем работающих можно изобразить в виде пирамиды, где вершиной будет высококвалифицированная верхушка мастеров, теоретиков, критиков, организаторов, а к основанию будут уходить более многочисленные, менее профессионально квалифицированные, менее творчески активные (в каждый данный момент) слои. Широчайшим основанием этой пирамиды будет многочисленная, пока еще не везде и недостаточно организованная армия самодеятельного искусства. Понятно, что в советских условиях самодеятельное искусство развивается в невиданных темпах и масштабах и что это в свою очередь, наравне с самостоятельной линией развития самодеятельного искусства, будет одним из факторов новых темпов и в развитии профессионального искусства. Это вопрос лишь сроков. И притом небольших.

Попытка изобразить подобную пирамиду киноискусства невозможна. За небольшим слоем профессионалов нет никакого творческого актива. Не является ли это доказательством того, что здесь именно таится одна из основных причин трудного и медленного развития нашей кинематографии? Можно ли быстро развивать искусство, если круг его работников узко ограничен, если вне этого круга почти ничего не делается для ознакомления с этим искусством, для понимания его, для стимулирования творческих устремлений в сторону этого искусства?

В кинематографии, особенно в последнее время, очень много говорят о привлечении новых кадров, в первую очередь кадров сценаристов. Идет речь о вовлечении в кино писателей. Но ведь дело обстоит здесь не так просто, как некоторые себе представляют. Ведь если серьезно относиться к искусству и творческому процессу, задача заключается не в том, чтобы писатель что-то написал, «учтя при этом (как говорят) специфику кино», а в том, чтобы у него появилось искреннее творческое желание выразить волнующие его идеи в образах экрана. Если такое творческое стремление выразить свои мысли и чувства в форме другого искусства появится и если при этом обнаружится овладение формой этого искусства, то есть обнаружится кинематографический талант, тогда мы получим подлинное произведение кинематографического искусства.

Вопрос может стоять только так. Речь должна итти не о приспособлении литературы к киноискусству, а о превращении (хотя бы частичном) литератора в человека киноискусства. Точно так же могут притти в киноискусство (и приходили) и художники и музыканты. Точно так же может стать мастером киноискусства человек, не проявивший себя ни в каком другом искусстве. Это потому, что кино есть самостоятельный вид искусства, иначе вообще о нем можно было бы не беспокоиться и не говорить ни слова.

И какие есть основания сомневаться в том, что будущее выдвинет многочисленные и ярчайшие подлинно кинематографические таланты, если... если об этом побеспокоятся хотя бы самую малость. Октябрьская революция пробудила в широчайших массах трудящихся могучую тягу к знаниям, к технике, к искусствам. Успехи самодеятельного движения в театре, музыке, живописи налицо. Не только литература (литературное движение), но и другие искусства становятся мощными социальными движениями. Да разве и может быть иначе в эпоху социализма? Почему же нет кинематографического движения, почему без активного участия масс развивается это самое массовое искусство, это (еще раз!), по словам Ленина, «самое важное из искусств»?..

Кинематографическая окраина и завтрашний день кинематографии

Кинематографистам не раз приходилось с горечью констатировать, что киноискусство в настоящий момент находится как-то в сто-

Вверху: Арт. Хохлова в фильме „Р.У.Р.“ Режиссер А. Андриевский, оператор Магидсон
Внизу: Арт. Кторов и Мартинсон в картине „Марионетки“. Режиссер Протазанов, оператор Ермолов

роне от русла больших общественных и художественных течений. Нет связи с массами. Нет контакта с другими видами искусства. Бедна культура кино. Несмотря на столь часто цитируемые кинематографистами слова Ленина о кино, оно практически с трудом встречает должное признание, понимание и внимательное к себе отношение. Виноваты в этом, конечно, прежде всего сами кинематографисты. Мало цитировать слова Ленина, нужно работать над созданием масовой культуры кино. Возможности кино до смешного и до обиды малоизвестны за пределами кинематографического мирка, да мало осмыслены и самими кинематографистами. Появление звукового кино, казалось, должно было без особого «привлечения» вызвать пристальное внимание и инициативную активность мастеров слова, получающих новые небывалые возможности творчества. Только низким уровнем кинематографической культуры можно объяснить, что этого до сих пор не произошло, и декларации о художественных возможностях слова в звуковом кино исходили от немногих мастеров немого искусства, а мастера слова вряд ли даже слышали об этих высказываниях. Только низким уровнем кинематографической культуры можно объяснить отношение к звуковому кино со стороны композиторов, которые не восприняли его как новую небывалую возможность массовой музыки. Но что было сделано в этом направлении кинематографистами? — Решительно ничего.

В кино почетное место занимает работа художника и архитектора. Что сделано для осмысления практики их работы? Что сделано для увязки творческой мысли и теоретических изысканий на этом участке со всем фронтом изобразительного искусства? — Решительно ничего.

А подчас чисто живописные проблемы операторского искусства — разве они не разрешаются кустарно, в одиночку, ощупью и иногда по-дилетантски? Слыхали ли о них что-нибудь мастера и теоретики живописи?

Что такое культура кино? Это совокупность всего практического и теоретического опыта кинематографии в неразрывной связи с другими видами искусства на базе достижений социалистического строительства. Этот опыт в той или иной степени осмыслен лишь в головах квалифицированных кинематографистов и составляет их собственное достояние. Истории кино пока нет, ведутся (в самых ограниченных размерах) кое-где лишь подготовительные работы. Книги по теории кино почти не пишутся и не выходят (за последние два года вышла, кажется, одна только книга — пресловутое «Построение тонфильма» Андриевского). Массовой популяризации киноискусства, соответствующей работы со зрителем не ведется. Сценарии не печатаются. Поистине трудно найти тропу, по которой свежий человек мог бы пробраться на эту окраину искусства, именуемую кинематографией.

Вся эта картина мало приглядна. И каждому понятно, что ответственна за это сама кинематография. Но есть ли основания из этих выводов делать какие-либо пессимистические заключения? — Ни малейших, ибо это было бы полным непониманием тех возможностей, которые таятся как в самой кинематографии, как и вне нее. Какими бы недостатками ни страдала наша кинематография, но она за годы своего существования накопила богатейший опыт. Под руководством партии, хотя и медленно, с большими трудностями и срывами, наша кинематография все же продвигается вперед, в то время как буржуазное кино несмотря на огромные кадры, финансовые и технические средства бьется в тисках хозяйственного и идейно-художественного кризиса. Как ни малы успехи в теоретическом осмысливании путей, пройденных киноискусством, и перспектив его дальнейшего развития, но только в нашей стране ведется (хотя и в недостаточных масштабах) серьезная теоретическая работа, базирующаяся на единственно научной основе марксистского метода. Как ни велико подчас непонимание особенностей и возможностей кино, но только в нашей стране на киноискусство смотрят не как на средство наживы и на искусство второго сорта, а как на «важнейшее из искусств».

Все это дает полную возможность перевести киноискусство на рельсы массового движения, подняться на новую, более высокую ступень его социалистической организации. Общий культурный подъем трудящихся масс и их тяга к искусству будут незыблемым фундаментом дальнейшего его развития. Нужно только, чтобы кинематографисты занялись не только своими злободневными вопросами, но работали бы, имея ясные перспективы будущего. Нужно не только развивать кинематографическую культуру, но и поставить дело ее пропаганды. Нужно прекратить жалобы на непонимание и на понятном языке рассказать о своем искусстве. Нужно выйти из кинемато-

Кадры из фильмы „Петербургская ночь". Режиссер Г. Рошаль

графической окраины, из узкого, замкнутого, варящегося в своем собственном соку кинематографического мирка на широкую дорогу массового кинематографического движения.

Что принесут существенно нового в смысле организации кинематографии дальнейшие успехи социалистического строительства? Нет сомнения, что разовьется массовое самодеятельное кинематографическое движение, которое создаст новые виды кинематографической практики. Можно предвидеть, что наряду с государственными кинофабриками, наряду с группами профессиональных работников киноискусства будут делать фильмы и самодеятельные группы, используя либо государственную производственно-техническую базу, либо создавая таковую в порядке общественном, кооперативном и т. п. Конечно, у кинематографистов сейчас же мелькает мысль о лимитах пленки и аппаратуры, но об этом нужно вспомнить, конечно, только для того, чтобы перспективным планированием предупредить возможное торможение. Не будем сейчас углубляться в разработку этих проблем. Речь идет лишь о том, чтобы наметить кое-какие наиболее вероятные перспективы дальнейшего развития и строить в соответствии с ними практику сегодняшнего дня. Но в каком бы виде ни рисовались детали дальнейшего развития киноискусства, бесспорно, что важнейшей задачей в настоящий момент является работа стимулирующая массовое развитие киноискусства, способствующая вовлечению новых сил и подготавливающая творческую среду для рождения, развития и расцвета новых и новых кинематографических талантов.

На путях к массовому кинематографическому движению

Что можно и что нужно сделать в этом направлении? В какой последовательности? В каком масштабе? Разумеется, что содержание и план всей этой работы может быть выработан лишь коллективными усилиями (и не только одними кинематографистами). Нижеследующие предложения не претендуют ни на что иное, как только на то, чтобы быть одной из наметок для обсуждения возможных и необходимых мероприятий.

Первая группа мероприятий касается организации работ по повышению теоретической базы киноискусства. Необходимо создание наиболее благоприятствующих условий для развития серьезной теоретической работы в НИКФИ, ГИКе, ГАИСе, АРРКе. Необходимо стимулировать ведение теоретической работы путем ежегодного присуждения премий за лучшие труды, путем обеспечения скорейшего издания соответствующих книг и сборников. Нужно приступить к коллективной работе по созданию истории кино. Нужно организовать киномузей. Существуют и имеют право существовать музей детской игрушки и музей гнутой мебели, почему нет до сих пор киномузея?

Вторая группа мероприятий должна обеспечить перенесение обсуждения вопросов кинематографической теории и практики в возможно большем масштабе на страницы толстых журналов, периодики смежных искусств — словом за пределы кино.

Третья группа мероприятий должна преследовать установление творческого контакта и взаимодействия с работниками других отраслей искусства (литература, музыка, театр, живопись) — специальные дискуссии, просмотры и т. п.

Четвертая группа мероприятий должна подготовить развитие организованной самодеятельной рабочей кинематографии. На первых порах экспериментально, для накопления опыта можно было бы приступить к созданию киноклубов при кинофабриках. (Организуются ведь в наши дни и аэроклубы!) При сокращенной производственной программе фабрики могли бы выделить для этого дела, которое несомненно было бы финансировано соответствующими политпросветительными органами массовых организаций, кое-какие технические ресурсы.

Пятая группа мероприятий включает различные формы массовой пропаганды культуры кино:

1. Массовый иллюстрированный журнал для обслуживания зрительского актива, для руководства его художественным воспитанием.

2. Издание массовой литературы по кино (с учетом всего положительного и отрицательного опыта «Кинопечати»).

3. Использование радиопередач для разнообразных форм кинопропаганды.

4. Организацию лекций крупнейших мастеров (с диспутами, с демонстрацией фильм) в Москве и провинции.

5. Решительную реформу работы со зрителем, ведущейся в кинотеатрах. В насто-

ящее время эта работа основана на том, что содержание фильмы используется как повод для политического доклада, беседы и т. п. Между прочим таким путем легко прививается упрощенческий, поверхностно-публицистский подход к оценке произведений искусства. Нужно поставить эту работу на рельсы идейно-художественной критики, соответствующим образом инструктируя и подготовляя организаторов и исполнителей этих мероприятий.

6. Организацию ежегодных всесоюзных массовых конкурсов по оценке картин и киноолимпиад.

7. Всемерное повышение культурного уровня кинорекламы.

8. Организацию академического кинотеатра для демонстрации (в определенной системе и в соответствующем окружении) всех фильм, характеризующих развитие советского кино и ныне не демонстрирующихся в коммерческих кинотеатрах.

9. Популяризацию лучших достижений советского кино путем выпуска альбомов фотографий из лучших фильм, портретов режиссеров, актеров и т. д.

10. Введение во всех школах наряду с литературой нескольких киноуроков для краткого ознакомления с основными чертами, с историей и достижениями этого искусства.

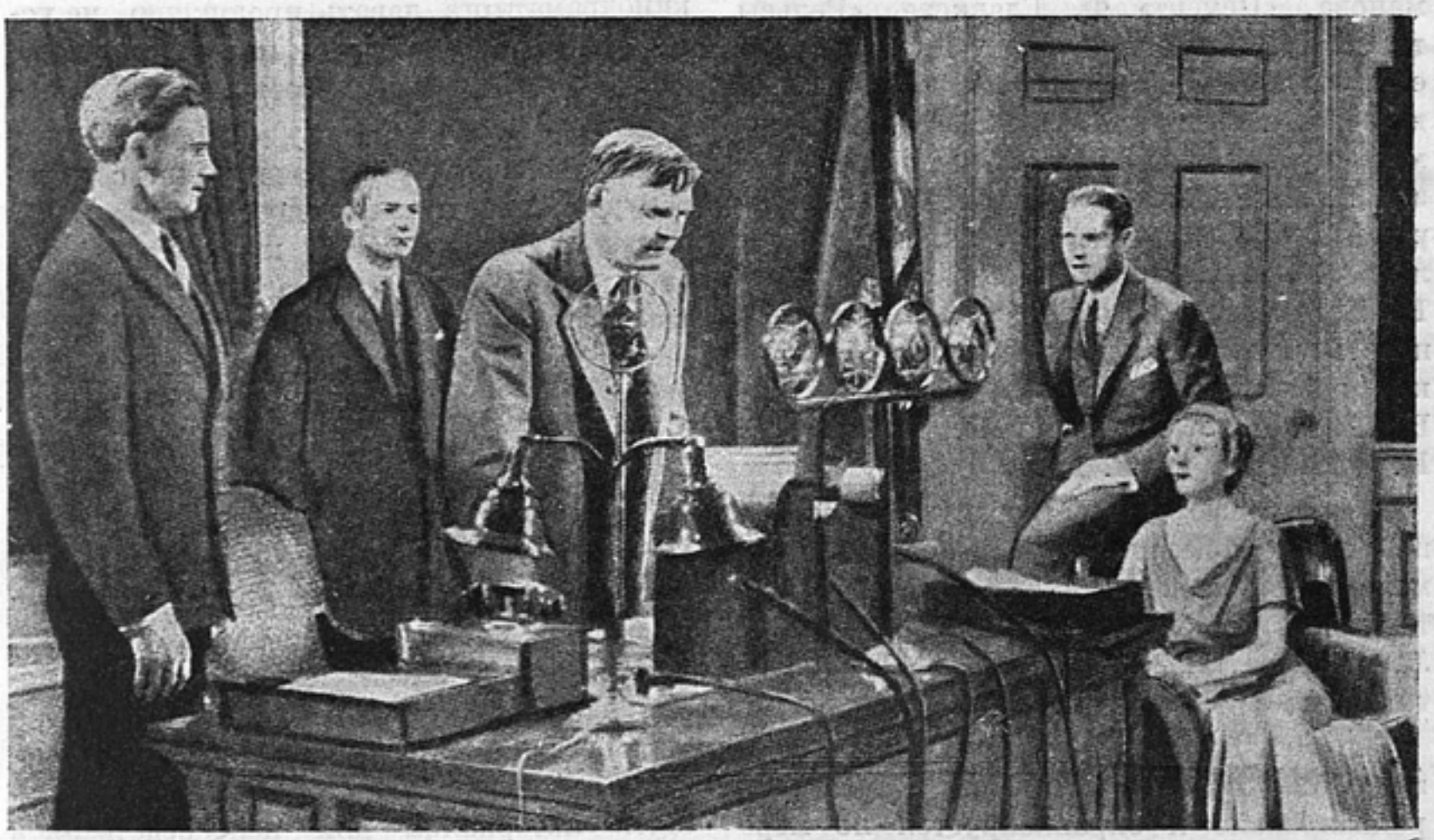
11. Систематическое печатание сценариев.

12. Организованные и культурные просмотры новых фильм. Устройство в кинотеатрах премьер новых фильм с выступлениями сценаристов, режиссеров и т. п.

Перечень всех этих мероприятий, без сомнения, может быть увеличен и должен быть подвергнут детальной разработке.

Кто должен возглавить, организовать и положить начало этой работе? Думается, что ГУКФ, АРРК и ЦК рабис совместно. Может быть, понадобится небольшой специальный исполнительный аппарат. Понадобятся средства, которые скоро будут возмещены сторицей.

Но самое главное, что необходимо — это твердое желание покончить с гнетущей кинематографической замкнутостью и освежить дальнейшее развитие кинематографии постоянным притоком новых сил и активной поддержкой широчайших масс.



Кадр из американской фильмы „Архангел Гавриил над Белым домом“ **(Фото к статье на стр 63)**

О. Леонидов

кинодраматург и производство

Активно проводящийся сейчас призыв писателей-беллетристов в кино ставит вопрос о литературе как о наиболее богатом в идейном отношении участке искусства, об участке, опыт которого должен быть использован кинематографом.

Однако неправильно было бы, успокоившись на л о з у н г е привлечения в кино советских писателей, т о л ь к о к этому свести всю проблему борьбы за идейно-художественное качество нашей сценарной продукции.

1

Если подводить статистические итоги экранизации беллетристических и драматургических произведений советских писателей, то на первый взгляд может показаться, что дело уже давно обстоит более чем благополучно.

Три картины поставлены на сюжеты М. Горького («Дело с застежками», «Каин и Артем», «Мать»), экранизирован «Город в степи» А. Серафимовича, «Мятеж» Д. Фурманова, «Цемент» Ф. Гладкова, «Рельсы гудят» В. Киршона, «Разгром» А. Фадеева, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Города и годы» А. Федина, «Разлом», «41-й», «Седьмой спутник» и несколько других рассказов Б. Лавренева, «Колчаковщина» П. Дорохова, «Герои домны» Н. Ляшко, «Ледолом» К. Горбунова, «Первая девушка» Н. Богданова, «Окраина» К. Финна, ряд пьес Б. Билль-Белоцерковского и А. Файко, несколько рассказов А. Новикова-Прибоя, А. Караваевой, В. Бехметьева, И. Эренбурга и мн. др.

В настоящее время готовятся сценарии по «Поднятой целине», по «Чапаеву» Д. Фурманова, написаны сценарии «Соть» и «Скутаревский» по одноименным произведениям Л. Леонова, «Могила неизвестного солдата» В. Лидина и ряд других.

Словом, значительное число лучших произведений советских писателей уже экранизировано и экранизируется по мере их выхода в свет.

Но далеко не все фильмы, поставленные по этим произведениям, соответствуют по своему идейно-художественному уровню первоисточникам.

Основная причина такого разрыва между литературным и кинопроизведением заключается в том, что перевод беллетристики или пьесы на язык экрана—дело нелегкое и вопреки мнению многих далеко не техническое.

Мы полагаем, что сценарий, написанный по теме какого-либо литературного произведения, представляет новое произведение, сохраняющее идейную основу первоисточника, но раскрывающее ее иными приемами—кинематографического, а не литературного порядка [1].

Освоение экраном литературы немыслимо без крепких сценарных кадров (будь то профессионалы-сценаристы или писатели — беллетристы и драматурги,— овладевшие спецификой сценарного мастерства).

И, на наш взгляд, призыв писателей в кинематографию не только не снижает роли кинодраматурга в создании полноценного высококачественного сценария, но напротив эту роль повышает, обязывая кинодраматурга давать продукцию, не уступающую в своем новом качестве продукции беллетриста, чье произведение экранизуется.

Сотрудничество кинематографии с литературой обязывает кинодраматургов к повышению своих чисто кинематографических знаний, чтобы, пользуясь ими, с максимальной эффективностью дать кинематографическое раскрытие замыслов беллетриста.

Однако в последнее время многие кинодраматурги в погоне за «читабельностью», за словесной эмоциональностью, за литературной формой сценария стали пренебрегать кинематографом и изо всех сил старались писать не сценарии, то есть произведения, предназначенные для постановки, а киноновеллы, киноповести, которые могут дать своеобразную творческую зарядку режиссеру, но не могут служить материалом для непосредственной

[1] Анализу экранизации беллетристики посвящена моя статья «Конкретный пример» в № 8 «Советского кино».

экранизации. Словом, кинодраматурги пытались стать беллетристами, сценарии же по их киноновеллам приходилось, если эти киноновеллы шли в постановку, писать самим режиссерам.

Задача кинодраматурга — дать максимально точное, конкретное изложение будущей фильмы с учетом всех ее постановочных возможностей и особенностей. Режиссер должен получить от кинодраматурга конкретно кинематографический вариант.

Таким образом мы полагаем, что призыв писателей в кинематографию не снимает и не снижает роли кинодраматурга в создании фильмы, а, напротив, эту роль повышает.

Кинодраматургам надлежит заняться повышением не только идейно-художественного уровня своей работы, но и ни в коей мере не забывать чисто сценарной квалификации, чтобы давать наиболее полное и производственно-конкретное для постановочной группы (режиссер, оператор, актеры, композитор) изложение будущей фильмы.

Было бы неправильно ограничивать источник тем и сюжетов для экрана одной литературой. Театр, например, не ограничивает и не может ограничивать себя одной только инсценировкой литературных произведений.

И если нельзя зачеркнуть профессию драматурга, сведя ее к профессии «переделыцика» для сцены литературных произведений, то в такой же мере недопустимо сводить сценариста, кинодраматурга только на роль «экранизатора».

Драматург, как и беллетрист, является самостоятельным художником, хотя свое наиболее полное звучание пьеса приобретает только в сценическом оформлении.

Точно так же творческая роль сценариста, который создает полноценные произведения для экрана, ничуть не меньше роли писателя, хотя кинопьеса, как и пьеса театральная, не получает «стопроцентной» реализации вне постановки. Сценарное дело, как и драматургия, имеет (и должно иметь) свои кадры драматургов, работающих и по своим темам и сюжетам, задуманным и разработанным специально для экрана.

Кинематография не может и не должна проходить мимо колоссального идейного богатства советской литературы, но она не должна игнорировать и тех произведений, которые написаны специально для экрана, если эти произведения талантливы, художественно и идеологически убедительны.

Засл. арт. М. Штраух в фильме „Медь". Режиссер Столпер, оператор Козлов

Однако творчески неполноправное, ущербное положение кинодраматурга на производстве не способствовало творческому росту сценарных кадров.

2

Кинематографическое руководство своим неумением подбирать эти кадры, сохранять существующие и выращивать новые дисквалифицировало работу кинодраматурга и либо толкало его на халтуру, приспособленчество, либо вовсе выталкивало из кинематографии.

Общеизвестно включение некоторой части талантливых сценаристов в работу театра, где эти сценаристы с первых же шагов завоевали прочное творческое положение. В какой-то мере этот уход сценаристов из кино повлиял на снижение художественно-идеологического качества сценарной продукции, а значит и качество фильм.

Из целого ряда статей и высказываний (в частности, на тематическом совещании) следует сделать вывод, что теперь уже ки-

Арт. Ливанов в фильме „Медь". Режиссер Столпер, оператор Козлов

норуководство поняло огромное значение сценария—«этого первого и важнейшего этапа в процессе создания картины».

Нужно немедленно добиться такого положения, чтобы сценарий перестал быть придатком к режиссерской работе: чтобы его не «перерабатывали» десятки раз, не оснащали гласными и негласными соавторами, в результате чего в производство шли не художественные произведения, а «тощие и скучные сценарные схемы».

Мы убеждены, что именно в этом новый курс, новая линия работы кинематографического руководства.

И потому более чем своевременна постановка вопроса о киноавторской организации, об объединяемых ею кадрах сценаристов-профессионалов, о работе с этими кадрами. Речь идет о б. киносекции Всероскомдрама, ныне реорганизованной под секцию кино автономной секции драматургов при Оргкомитете писателей.

Вследствие неумения и нежелания создать условия для роста сценарных кадров, для творческого контакта сценариста и режиссера положение сценариста и сценария на производстве было весьма непрочным, морально и материально ущербным.

Из-за неустойчивости тематических планов, из-за частой сменяемости литотдельского руководства и т. д. многие хорошие сценарии не шли в постановку; часть сценариев браковалась и не оплачивалась — одни действительно по причине плохого качества, другие — «за ненадобностью». На этой почве возникал ряд конфликтов между фабриками и сценаристами (арбитражи, суды и т. д.).

В еще недавней практике своей работы киносекция Всероскомдрама допустила определенные ошибки:

1. Встав на защиту попранных авторских прав отдельных сценаристов и энергично отстаивая эти права в конфликтных разбирательствах, секция в то же время оказалась в положении «стороны», враждующей с производством,

2. Секция не несла ответственности за творческую продукцию объединяемых ею сценаристов, что естественно понижало авторитет секции на производстве. В результате участие секции в работе по составлению тематических планах оказалось минимальным.

Мало того. Значительное число сценариев, идущих в производство, написано людьми, не принимающими никакого участия в работе секции.

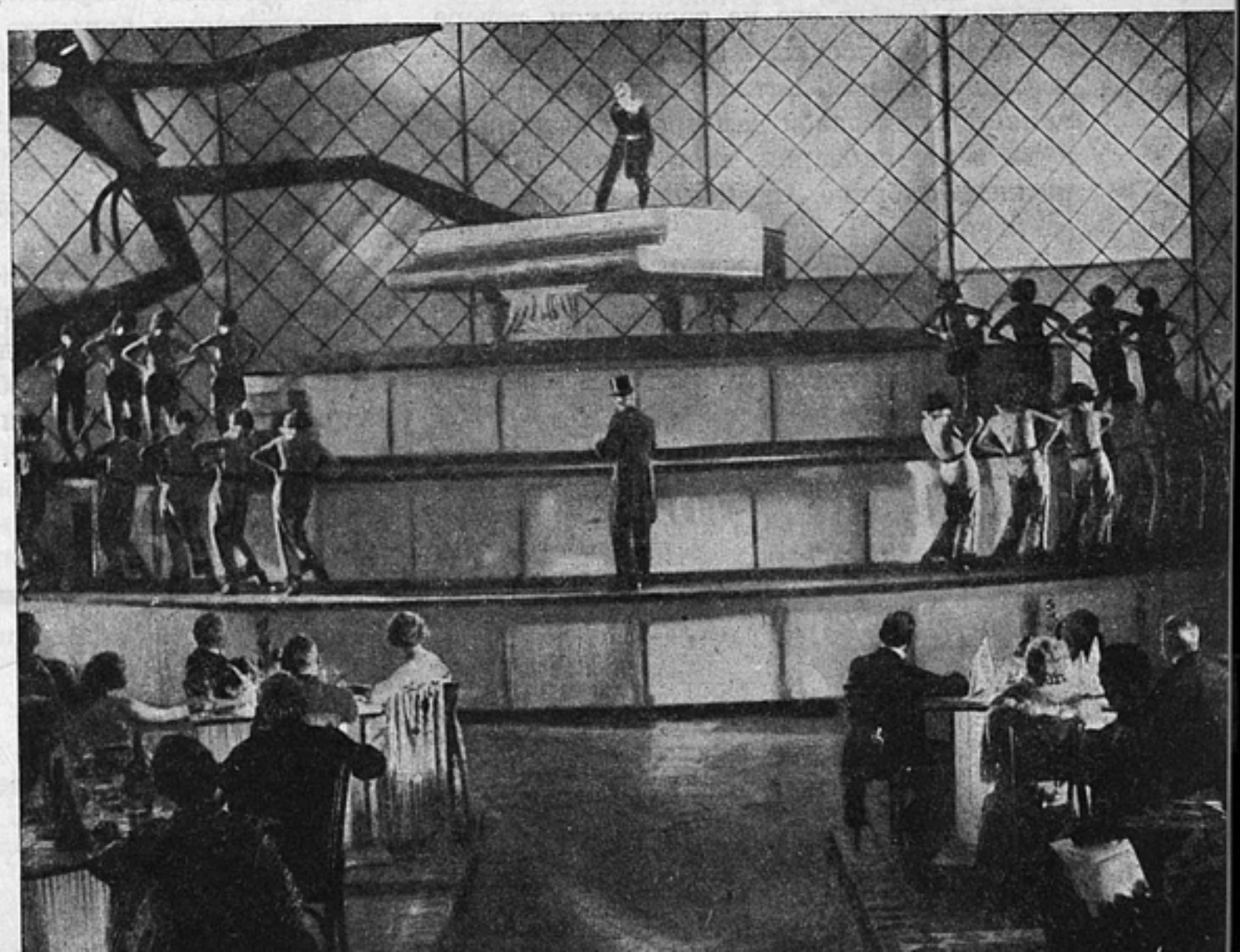
3. Секция не вела в достаточных размерах и на достаточно высоком уровне идейно-воспитательной работы со своими кадрами.

Эта последняя ошибка имеет, правда, свои «смягчающие вину обстоятельства»: до реорганизации Всероскомдрама членами киносекции состояли решительно все лица, получавшие авторский гонорар от проката картин (и кинодраматурги-профессионалы, и авторы техфильм, и авторы «агиток», и консультанты, и случайные соавторы, и непрофессионалы, написавшие один сценарий и больше к этому делу не возвращавшиеся, и т. д.) — всего свыше 400 человек.

Масса эта была настолько неоднородна, настолько в большинстве непрофессиональна, неквалифицированна, что вести с ней общую идейно-воспитательную работу на высоком уровне не представлялось возможным.

В настоящее время в связи с реорганизацией Всероскомдрама киносекция] упразднена.

Вся масса людей, ее составляющих (около 400 человек), стала только клиентами упра-



Кадры из фильмы „Р. У. Р.“. Режиссер А. Андриевский, оператор Магидсон

вления по охране авторских прав, собирающего авторский гонорар.

Вместо киносекции в составе автономной секции драматургов Оргкомитета Союза советских писателей образована подсекция кино, вокруг руководства которой группируется актив сценаристов-профессионалов (уже не 400, а только 30—40 человек).

С этим активом уже может и должна начаться идейно-воспитательная работа.

Подсекция кино должна, опираясь на этот актив, решительно бороться за осуществление следующих мероприятий:

1. Установление делового органического контакта с производством.

2. Проверка творческих возможностей наличных сценарных кадров, борьба за повышение качества их работы, за их авторитет на производстве.

3. Всемерная творческая помощь призываемым в кинематографию писателям (взаимная учеба) и пополнение ими рядов киносценарного актива.

Авторитет сценариста на производстве, его участие в планируемой продукции могут быть достигнуты только на основе качества сценарной работы, на основе ответственности руководства подсекции кино за объединяемые ею кадры.

На наш взгляд, в этом направлении необходимы следующие мероприятия:

1. Творческие вечера подсекции кино (читка и обсуждение сценариев) должны носить плановый характер. Автор, прежде чем давать сценарий на кинофабрику, обязательно читает его на творческом вечере в подсекции; обсуждение сценария и постановление о нем актива кинодраматургов является или визой для производственного пути этого сценария, или же предостережением фабрике от постановки данного сценария.

2. Планово-организованная серия этих творческих вечеров в итоге должна представить творческий смотр кинодраматургов, в задачи которого, как нам кажется, входит:

а) диференциация сценарных кадров,

б) выявление и дальнейший отсев лже-специалистов,

в) работа с отстающими, подтягивание их до необходимого качественного уровня продукции.

3. Работа с кинодраматургами и писателями по выявлению их очередных творческих заявок, которые могли бы быть использованы в темпланах фабрик. Эти творческие заявки следует проработать с киноруководством и общественностью, включить в темпланы, чтобы советская кинематография базировалась не на случайном сценарном самотеке, а на плановой творческой работе квалифицированных кадров.

3

Одновременно с творческим смотром, диференциацией, отсевом, качественным отбором сценарных кадров следует пересмотреть и тот художественно-идеологический штаб, через который до сих пор проходили заказы на сценарии и который эти сценарии принимал или браковал, рекомендовал переделывать и «не мытьем, так катаньем» этих переделок добивался.

В сценарных отделах кинофабрик творческих работников, за редкими исключениями, нет.

«Красную новь» редактируют писатели Бахметьев, Березовский, Всеволод Иванов, Панферов, Шагинян, Фадеев, литературоведы Ермилов, Луппол; «Новый мир» в редакционном аппарате имеет Безыменского, Гладкова, Гронского, Леонова, Малышкина, Ставского.

Писатели и кинодраматурги должны быть и в художественно-идеологическом руководстве сценарных отделов на кинофабриках.

При таком штабе писатели закрепятся на кинофабриках на «сверхсрочную службу», при таком штабе будут собраны разбегающиеся в смежные области искусства кадры кинодраматургов и будет стимулирован их творческий рост.

Г. Козинцев. Л. Трауберг

„Большевик“[1]

Отрывок из литературного варианта сценария

часть шестая

На всех дорогах стоят сторожевые церберы в мундирах.

Расставив ноги и заложив за спину руки, они окидывают горизонт пытливым взглядом, выискивают омрачающие горизонт империи точки.

В этот воскресный, праздничный день с особенной четкостью были закрыты все дороги, ведущие из дачной местности в Санкт-Петербург.

Один подле другого, почти вплотную, почти сплошным кольцом, ограждая столицу, стояли дюжие полицейские, стояли отменные околоточные, беспокойно топтались, как звери в клетке, конные городовые.

В этот воскресный день вдруг зашумел, захрустел кустарник, и в кустарнике оказался, едва взглянув, человек, истерзанный, исцарапанный, потный и жалкий беглец Максим.

Надо было бежать.

В сорока шагах от кустарника, расставив ноги, заложив руки за спину, ощупывая горизонт пытливым взором, стоял цербер в мундире.

Надо было бежать.

Максим лезет через кусты прочь, прочь.

И вылезает на полянку, заваленную остатками многочисленных пиршеств: бумагой, селедочными хвостами, коробками от консервов, папиросными коробками, бутылками, картами.

Сидит на этой полянке на траве обширное семейство, вкушает это семейство завтрак, мелькают жадные руки, идет чавк, хруст, икота.

С курицей в руках, с булкой во рту остановилось счастливое семейство в самом важном жизненном своем процессе, увидев вышедшего на полянку изодранного Максима.

И сейчас же отец семейства нашел в себе силы заорать:

«Городовой!»

Как от страшной картины, Максим отступает, прикрыв глаза рукой, Максим бессильно падает в траву и лежит: может быть, не надо бежать, пусть берут.

Надо бежать!

Максим не сразу встает пошатываясь, укрепляется на ногах, хочет итти.

И остановился.

На него серьезно смотрит взлохмаченная девчонка с корзинкой.

Она не испугалась Максима, но он испытывает самый страшный испуг: вот-вот и эта девочка, ради которой... (он не в силах додумать) — и она закричит, позовет мундир, цербера, городового.

Девчонка говорит:

«Чего ты тут?»

Максим отвечает просто:

«Помощи ищу».

Девчонка не менее просто говорит:

«Идем к отцу, в депо. Поможет».

И, обрюзгло сопя, гудя, проплыл вблизи пригородный поезд.

Паровозы, стоящие в депо, с шипом выпускают пар.

Мимо масляно-потных паровозов проходят такие же грязно-блестящие кочегары и машинисты, дым и пар изредка окутывают их.

Максим стоит у большого камня неподалеку от депо.

Он фаталистически ждет, но на всякий случай ощупывает взглядом свой горизонт.

Там, в сотне метров от него, зверями в клетках проезжаются конные городовые; и они тоже ищут его на своем горизонте.

И Максим насторожился.

Перемазанный, измученный человек в одежде рабочего депо подходит к нему.

Сзади остановилась, серьезно поглядывая и отправив весь кулак в рот, девчонка.

Рабочий недоуменно и как-то неуверенно смотрит на Максима; сбоку тихо фырчат паровозы, шипят, выпуская пар, идет стук молотов; рабочий, как бы колеблясь, спрашивает:

«Тебе чего надобно?»

[1] Продолжение, см. № 9 «Советского кино».

Максим овладевает собой. Он знает, что главное — нащупать кончик спасительной веревки, ухватиться за него. Он с настойчивостью человека, имеющего на то право, говорит:

«В город мне надо... Полиция здесь меня ищет...»

Гудят паровозы: рабочий депо, опустив голову, смотрит в землю.

Девчонка все еще держит кулак во рту.

Рабочий депо без особенного выражения говорит:

«Узнают — уволят...»

Максим бледнеет. Но спокойно подтверждает:

«У в о л я т...»

Рабочий депо поворачивается и идет прочь, в депо.

Девчонка вздрогнула, выронила изо рта кулак.

И Максим окидывает взглядом безнадежный горизонт.

Фырчат паровозы, проехался один взад и вперед, рельсы скрежещут под его тяжестью.

Прошли тяжелые секунды. Потом идет назад рабочий, подошел к Максиму, протянул ему рабочую куртку и, когда Максим надел ее, молча поманив, повел за собой.

Трое рабочих ждут их.

Они молча, мрачно смотрят на Максима, словно всего его ощупывая, как свой горизонт.

Ни слова никто из них не сказал. Тесным кольцом они окружили Максима и пошли, повели его вдоль по рельсам.

Стоит на пути небольшой маневровый паровоз.

Кочегар и машинист отходят.

Один из рабочих, старый и грязноусый, подходит к ним. Он что-то говорит, и все глядят без какого бы то ни было волнения на Максима.

Потом кочегар говорит громко и весело:

«Ладно, вшивый чорт! Один раз в жизни помирать. Давай, парень, лезь».

И Максим, сам себе не веря, лезет на тендер. Но сил нехватило. Тогда грубым движением кочегар подбросил его.

Максим свалился на пол.

Гудят паровозы, на мгновение мелькнул на горизонте городовой. А внизу под машиной серьезная лохматая девчонка и кулак у ней вновь отправлен в рот.

И на Максима посыпалась куча угля, оторвав его от мира и горизонта.

Кочегар стал забрасывать его углем, кочегар орудует лопатой и при этом прочувствованным голосом наизусть читает стихи:

«Волга, Волга, весной многоводной
Ты не так затопляешь поля...»

Маневровый паровоз загудел и, дерзко нарушая все законы и графики, пошел вперед.

Заскрежетали рельсы, еще раз протяжно гудит паровоз.

Отозвались остающиеся в депо паровозы глухими гудками. Промелькнули на страже дорог конные городовые.

И паровоз пошел. И пошел. И пошел.

И Максим в своей черной удушливой берлоге размазывает грязною лапою по лицу беспричинно текущие слезы, что-то говорит про себя такое хорошее, от чего на десять лет дольше живешь и радуешься жизни.

Паровоз летит в Петербург; промелькнул целый наряд полиции, стоящий на пути; полицейские с удивлением провожают взглядами одиноко скачущий маневровый.

Потом раздался тревожный рожок стрелочника.

Стрелочник машет флажком, кричит что-то.

Кочегар спрыгнул, подбежал к нему, говорит с ним грубо и фамильярно.

Потом бежит назад, лезет на тендер.

И стрелка переведена; громыхая, гудя, пролетел паровоз.

Снова полиция. Кочегар спокойно глядит на нее, оставшуюся позади, оставшуюся с носом. Потом вдруг хохочет.

Пробрался к угольной куче, под которой Максим, наклонился и спрашивает:

«Собрание что ли было?..»

И из угольной кучи глухой ответ:

«Собрание...»

Паровоз летит гудя. Кочегар вновь спрашивает угольную яму:

«Придешь рассказать, зачем собрались?»

Паровоз летит, и угольная яма отвечает:

«П р и д у».

Пронзительно торжествующий гудок паровоза.

Замелькали трубы заводов, дома, булыжники мостовой. Город.

Рука, еще не вполне отмытая от угольной пыли, нажимает звонок.

Дверь открывается, прислуга впускает Максима, подозрительно оглядывая его.

Максим просит хозяина. Прислуга постучала в соседнюю дверь, получила в

Ответ «сейчас» и ушла, оставив Максима стоять.

Ноги у Максима подкашиваются, а сидеть не на чем.

И хозяин не выходит, но зато из комнаты, где он находится, явственно доносится страстный спор.

Узенькая, темная передняя наполнена этим спором; в уши Максиму влетают божественные имена Маха, Авенариуса и прочих, доносятся французские и немецкие и даже латинские фразы; красиво звучат голоса.

Максим стоит и ждет, бледный, потный.

Потом отворяется дверь в комнату, которая наполнена дымом и прилично одетыми людьми; из этой комнаты вышел хозяин, захлопнул за собой дверь и с не очень довольным видом смотрит на Максима.

Но Максиму все равно. Он быстро, волнуясь говорит.

«Я с конференции... Полиция... Часть наших арестована. Надо листовку... Пожалуйста текст...»

Хозяин шарахнулся, недоверчиво взглянул на Максима, потом ринулся в комнату, оставив парня в передней.

В комнате раздался его голос. Очевидно, он сообщает услышанное.

Максим волнуется.

Но в комнате вновь понизили голоса.

Как будто вновь возбужден спор, впрочем не спор, ибо голоса сливаются в общий хор.

Максим прислушался и побледнел.

Чей-то голос страстно обвиняет большевиков в провале и поставке жертв для реакции. Кто-то истерически орет, что партия... что фракция... что социал-демократия...

Чей-то бас утверждает, что никакой партии не надо, что ее надо прикрыть как вредящую общественной деятельности учреждения.

И еще кто-то язвительно заявляет, что собственно и ликвидировать-то нечего: все комитетчики в тюрьме, а прочее — игра в бирюльки.

Максим провел рукой по лбу, потер лоб, словно не понимая.

Потом он шагнул вперед, открыл дверь и неожиданно для всех очутился в дымной, заваленной журналами и газетами комнате, перед лицом судилища, именуемого литературное бюро партии.

Все взоры обратились к внезапно появившемуся гостю, разговор на мгновенье оборвался.

И тогда Максим со всем пылом молодого революционера и со всей трезвой убедительностью ученика большевиков обрушился на сидящих, обрушил на них все: и статью Ленина, и железнодорожников, и тридцать два большевика Путиловского завода.

Слова его варварски прозвучали в комнате, немедленный ропот наполнил ее, но Максим, еще больше озлившись, перекрыл ропот, последними словами обложил этих людей.

Послышались негодующие возгласы, члены бюро затопали ногами, закричали.

И только когда Максим очутился на улице, он понял, что он наделал: он не имеет текста.

И он, убитый горем, доходит до подпольной типографии, нашел ее.

Снова звонит в квартиру первого этажа.

Дверь открывается. Максим входит и сразу отшатывается.

Сзади открывшей дверь Наташи, в уютной комнате сидит городовой, доподлинный городовой в фуражке и с шашкой!

Наташа всплескивает руками и радостно восклицает:

«Братец! Как ты давно не заходил. Вот радость!»

И она вводит ошалелого Максима в комнату.

Толстый городовой, сидя в кресле, благодушно ухмыляется и говорит:

«Братца дождались? Должно быть, не любит он вас, не навещает».

Наташа, уже посадившая Максима за стол и сама севшая, отвечает:

«Очень любит, Иван Семенович».

И башмаком надавила на башмак Максима.

Максим обалдело вскрикнул, сейчас же очнулся и торопливо сказал:

«Очень люблю!»

Подошел к Наташе и старательно целует ее.

Городовой добродушно хохочет, встает и поправил фуражку.

«Ну я пойду. Люблю к вам заходить, тихо и богобоязненно вы живете, соседка. Думаю, не посвататься ли?»

Наташа и Максим сидят в ангельских позах родственной любви.

Городовой, разразившись оглушительным хохотом, козыряет и торжественно уплывает.

Наташа, обворожительно улыбаясь, закрывает за ним дверь.

Повернулась к Максиму. Он сидит в позе совершенного уныния.

Тогда Наташа идет к стене, троекратно стучит в нее и ждет.

Слышится ответный стук.

Наташа отодвигает зеркало, открывает незримую дверь в стене.

И откуда-то снизу вылезло два человека, один — маленький, старенький, в очках, другой — тощий, кучерявый. Оба глядят измученно, щурят глаза от света.

Молча останавливаются у стены.

Максим говорит бессвязно, с отчаянием:

«Конференция арестована... Надо листовку, а писать некому. Все пропало...»

Тишина. Тяжелое дыхание четырех человек.

Старенький человек неодобрительно сопит, вздыхает, наконец говорит ворчливо:

«Когда я с Аволем в Баку работал, сами писали...»

Наташа решительно подходит к столу и говорит:

«Я напишу».

Садится и пишет, говоря вслух:

«Товарищи! Гнет реакции усиливается. В тюрьму попали лучшие представители рабочего класса — петербургский комитет...

На помощь, товарищи...»

И тут Максим, который молча слушал вместе с прочими, вдруг встал порывисто и сказал впервые резко и авторитетно, и вместе с тем любовно:

«Дура! Разве так надо писать. Пиши...»

И он диктует текст большевистской листовки:

«Ходят клеветнические слухи, что комитет партии арестован. Враки! Комитет партии на свободе, действует, и лучшим доказательством является эта листовка...»

Старый наборщик удовлетворенно вздохнул, посмотрел на Максима и сказал:

«Молодец!»

И стоящий внизу, в подвале печатный станок пришел в движение, зашумел, заработал.

Человек держит в руке прокламацию, сочиненную Максимом.

Человек этот, Поливанов, сидит в комнате не то частного дома, не то меблирашек. Он еще больше похудел, но бодр и доволен.

Перед Поливановым сидят Максим и Наташа, и Поливанов говорит голосом вождя:

«Тебе надо смываться. Что же. Теперь мы можем отпускать работников. Дело сделано. Люди идут, медленно, но верно идут к нам... Понимаешь теперь, что такое конференция? Из десяти городов к нам пишут, справляются о ней, требуют людей, надо готовиться к всероссийской конференции с Ильичем, за границей. А тебя партия посылает в Сормово. Снарядить его в Сормово».

Другой человек, сидящий в углу за столом, говорит:

«Готово».

Он рассматривает на свет прекраснейший паспорт.

А комната наполнена людьми, занятыми списками, бумагами; почему-то кажется, что здесь центр какого-то уже полным ходом работающего механизма.

Максим и Наташа встают.

Они смотрят друг на друга, смотрят, прощаясь, не стыдясь того, что их взгляды нежны, и Наташа, вздохнув, завистливо говорит:

«Счастливый ты человек! Какой богатой, роскошной, замечательной жизнью заживешь ты теперь!»

Конец шестой части

Н. Иезуитов

драматургия „большевика“

Идея

Литературный сценарий «Большевик» закончен Г. Козинцевым и Л. Траубергом в самый разгар драматургических споров, когда предпринимаются изыскания иных драматургических форм, соответствующих нынешним художественным задачам и главным образом основной из них — изображению героя большевистского времени. В эту дискуссию «Большевик» вторгается не как иллюстрация какого-то одного из догматических положений, изобретатели коих думали больше о Гегеле и Богданове, чем о социалистической правде наших дней (есть еще, к сожалению, такие люди!), а как акт драматургического наступления, тактика которого неразрывно связана со стратегией, теория которого не отделена от содержания. Будучи таким образом произведением полемическим, но полемическим не с определенной фильмой, а с целым направлением советской кинодраматургии, «Большевик» ставит перед нашим искусством ряд важнейших художественных проблем, обсуждение которых особенно полезно именно сейчас, когда силой развития советской художественной культуры вопросы теории драмы стали императивными и неотложными.

«Большевик» повествует о рядовом петербургском рабочем, которого обстоятельства личной и общественной жизни толкнули на путь революции, а затем привели закономерно в партию большевиков. Максим, как зовут этого рабочего, является одним из тысяч сознательных пролетариев, которые сплотились в процессе революционного движения в политическую организацию и которые выявили собой, по выражению Ленина, то, что в рабочем классе было «лучшего, наиболее героического, устойчивого, самоотверженного, передового, сознательного». Таким передовым и сознательным Максим стал, однако, впоследствии, в конце сценария; в начале же фильмы мы знакомимся с ним как с человеком «обыкновенным», отличающимся от других парней разве тем лишь, что у него более умный взгляд, чем у остальных, что он тощ, а на его голове упрямая копна волос.

В противовес ряду художественных произведений (фильм, пьес, романов), где герои становятся передовыми не от чего другого, как только от того, что фильма или повесть должна кончиться, где уровень сознательности определяется движением к последней части, а не причинами, заложенными в действии, — Козинцев и Трауберг ведут героя по ступеням жизненных испытаний без насилия над его волей. Максим делается большевиком под влиянием социальных жизненных обстоятельств, а не по желанию драматурга, сколь похвально оно ни было бы. Нелепое обвинение Андрея в воровстве, увольнение его по этому случаю с завода, а затем и самоубийство друга, поиски «правды» в суде и в печати, гибель второго близкого человека Максиму — Демы, встреча с Наташей на воле, а с Поливановым в тюрьме, вообще тюрьма с ее режимом в отношении политических заключенных — вот цепь причин и обстоятельств, обративших Максима в борца за классовое дело пролетариата. Как далеки эти социальные испытания Максима от каких-нибудь трех кинематографических испытаний Нормы Толмедж, через которые проводит Борзедж чувствительную героиню! Там круг испытаний судьбы—бегство из родительского дома с любовником, нападение бандитов и измена мужа—изображается художником с одной-единственной целью — показать превратности человеческой жизни, эту печальную цепь событий, соединяющих юность со старостью. Здесь, в «Большевике», бедствия лишены характера роковой природной стихийности. Они учат Максима. Но учат не примирению с неизбежностями судьбы, а тому, как можно и должно перешагнуть через «судьбу» и, перешагнув, бороться за новую, прекрасную, социальную жизнь.

«Большевик» есть повесть о новом человеке, об одном из таких людей, с помощью которых большевизм победил в 1917 году. Сценаристы берут партию не абстрактно,

в виде собирательного понятия, как делалось это еще совсем недавно; нет, они рисуют живых людей партии, показывая преданность революции в годы реакции (1908—1910) одних, ренегатство других; выдержку, самопожертвование и героизм большевиков, трусость, блуждания, предательство, подлость меньшевиков и ликвидаторов. Повесть о большевике—герое нашей эпохи—роднит сценарий Козинцева и Трауберга с крупными произведениями нашего кинематографического искусства: «Встречным», «Иваном», «Делами и людьми», «Окраиной». Как и в этих работах, в «Большевике» на первом плане человек, его переживания и мысли, а не голые «секторы» исторического процесса. К галлерее образов, созданных звуковым кино (Бабченко, Ивана, Захарова, Марии Грешиной), сценаристы прибавляют новый, еще более значительный образ — образ большевика Максима.

Процесс социального воспитания и становления человека — вот тема «Большевика», тема, весьма распространенная ныне в советском искусстве. Разрабатывая эту тему, многие из советских художников достигли большого совершенства. Процесс мировоззренческой катастрофы буржуазного профессора Кельберга и его переход на позиции советской власти изображен Германом во «Вступлении» с мастерством, достойным искренней похвалы.

Не менее талантливо представил Н. Зархи в «Улице радости» перерождение Рубинчика. Наконец, в кинематографии это неплохо сделали Эрмлер и Юткевич во «Встречном», рассказав о перипетиях внутреннего переворота старого рабочего Бабченко. Уровень разработки темы становления человека Козинцевым и Траубергом разумеется не только не ниже перечисленных произведений, но в отдельных моментах значительно выше.

Чего же все-таки нехватает новому сценарию Козинцева и Трауберга, как нехватает «Вступлению», «Улице радости», «Встречному» и многим иным опусам нашего искусства?

Ему нехватает глубины и страстности идеи — качества, о котором говорил однажды Фадеев, повторив эти мысли в недавнем номере «Правды» [1]. Ему нехватает философской силы драматического конфликта, пафоса передовой социалистической мысли эпохи. Какова же идея сценария «Большевик»? Процесс перерождения классового человека — это еще не идея. Процесс перевоспитания человека — это факт замечательный, но тем не менее — только факт. Это фабула. Это то, что может быть вынесено за скобки произведения как общее с другими художественными вещами. Одного же изображения факта мало. Нужна идея. Без конкретной идеи, свойственной только данному явлению искусства и никакому другому, произведение о перерождении человека превращается в вариацию одной и той же темы.

Может показаться, что мы, говоря о теме «Большевика» (путь рабочего в партию в период реакции), хотим лишить сценарий его идеи. Это было бы, конечно, неправильно. Большую и замечательную историческую идею сценария можно кратко сформулировать следующим образом: в годы жесточайшей реакции из боровшихся против самодержавия партий лишь партия большевиков сумела сохранить классовое мужество и классовую силу; в эти годы, как и прежде и как будет впоследствии, единственным путем сознательного и передового рабочего была борьба с помещичье-буржуазным строем в рядах большевиков. Сценарий Козинцева и Трауберга доносит до зрителя идею цельной, нерасплеснутой. В противовес слабым произведениям нашего киноискусства он облекает ее в настоящую художественную, а не поверхностно-публицистическую форму. И, наконец, он реализует идею методом образного показа, изображая вместо манекенов живых людей с их подлинными страстями и их непосредственными мыслями. Будучи таким образом одним из лучших сценарных произведений советской кинематографии, «Большевик» тем не менее — повторяем еще раз— страдает недостаточно глубоким раскрытием заложенной в нем большой идеи. Чтобы не выглядеть кольцовским Иваном Вадимовичем — «человеком на уровне», утверждавшим безапелляционно, даже не читая произведений советской литературы, будто наши писатели пишут все-таки слабо: «нет, знаете, задора, нет глубины», — мы хотим привести доказательства предложенного выше тезиса.

Борьба русского пролетариата с самодержавием предпринималась в условиях, когда все преимущества, тактические и стратегические, были на стороне врага. Хотя сознательность и организованность партии увеличила силы большевиков в сто и боль-

[1] «О недостатках работы литераторов-коммунистов с беспартийными». 19 июля 1933.

ше раз, однако, выражаясь образно, численность революционной пролетарской армии была несравнимо ниже армии противника. К тому же противник был все еще ловок, умен, опытен и крепок несмотря на дезорганизованность его рядов революцией 1905 года. Естественно, что борьба была титанически трудной и тяжелой. Людям, правильно разбирающимся в этом деле, — даже им победа большевизма казалась невероятной. И особенно безнадежными представлялись годы 1908 — 1910, когда происходили на Ревельском рейде «многообещающие» дипломатические свидания «его величества государя императора Николая II» с английским королем и французским президентом, когда власти одурманивали народ чествованиями всяких «нетленных святителей», когда известные русские писатели «отвлекали» публику от политических дел псалмами «поцелуям». («Что бы ни говорили, кто бы ни говорил, что бы ни делали, что бы ни совершалось, а нигде, никогда, ни в каких мгновениях ничего нет лучше, чем поцелуй».)

Мы привыкли изображать в искусстве представителей царско-самодержавной России слабыми, нелепыми, дураковатыми, а обстановку революционной борьбы нам более благоприятствующей по сравнению с действительной. До «Егора Булычева», который должен произвести в будущем целый переворот в способе показа противника, мы лишали врага тонкостей его психологии, мы снабжали его всеми отрицательными качествами, какими только располагал арсенал искусства. И, конечно, в известной мере были правы, ибо враг обладал именно этими качествами, хотя в то же время был наделен и другими чертами, составлявшими его силу, чертами, с которыми приходилось сталкиваться борцам пролетарской революции на каждом шагу, но которых упорно не хотели замечать художники. Указанный недостаток в смягченном виде можно найти и в «Большевике»: мастер с гусем представлен в образе глупого самодовольства; помощник пристава показан с анекдотической стороны (рассказ о государе, как пауке); министр изображен ввиде механически передвигающихся живых мощей; тюремный надзиратель, разбивающий методически лица заключенным, выглядит полуидиотом и т. д.

К чему приводит подобный показ врага? Прежде всего, к тому, что борьба пролетариата с его классовым противником выглядит более легкой, чем она являлась в действительности, что победа как бы дается сама в руки рабочему классу. Действительно, победить врага такого, каким его живописуют некоторые наши художники, трудностей не представляет. Сила пролетариата, большевистской партии и марксистско-ленинских идей заключалась в том именно, что они сокрушили врага твердого ловкого и умного. Идя дальше, следует сказать, что изображение противника ослабленным разжижает драматический конфликт произведения, снижая силу драматургического воздействия, разряжая напряженность фабулы. А все это, взятое вместе, лишает произведение его идейной глубины.

Было бы большой несправедливостью предъявить Козинцеву и Траубергу, умным и смелым мастерам нашего киноискусства, обвинение в недостаточной глубине идеи — обвинение в полном его виде. Сценарием «Большевик» Фэксы сделали больше, чем любой из крупных советских кинорежиссеров, стремившихся изобразить людей прошедших лет правдиво и искренне. Чтобы представить действительность эпохи реакции в ее подлинном свете, они затратили много творческого труда и добились значительных результатов. И лишь потому, что они продвинулись в направлении реалистического изображения жизни (и в том числе врагов революции) весьма далеко, стал разительно заметен недостаток предыдущих советских кинематографических произведений и рикошетом вскрылись следы этого недостатка в их собственной вещи. Le chagrin monte en croupe et galope avec lui. Назвать это виной художников будет едва ли верно. Впрочем, путь коня еще долог, ибо маршрут от сценария до окончания фильмы составляет самый большой отрезок производственной дороги. И на этом пути представится много случаев сбросить непрошенного спутника.

Как, однако, понимать «le chagrin»? Если рассматривать ее как мрачный экспрессионизм «Шинели» и «СВД», упорно преследовавший Фэксов по пятам, в «Большевике» им удалось освободиться от него совершенно. Что, казалось, может выглядеть мрачнее эпохи реакции? И тем не менее произведение Козинцева и Трауберга получилось оптимистическим. Ибо на фоне разбитой партии и идейно-организационного разброда внутри нее сценаристы сумели дать поднимающуюся вверх молодую, бодрую и сильную линию Максима и упорный самоотверженный героизм Поливанова и

Наташи. Следуя за этой оптимистической кривой, зритель будет интересоваться не индивидуальной судьбой героев, а все той же судьбой партии и класса, так как столкновение героев с действительностью сценарий дает в масштабе социального конфликта двух классовых групп.

Прошлый художественный опыт Фэксов, не загруженный узко психологическими и этическими исканиями, удерживает авторов в пределах изображения объективно-исторической ситуации, не позволяет им делать крен в сторону моральных проблем, как известно, утянувших в свое время Лассаля в драме «Франц фон Зикинген» в сторону «шиллеровской трагической идеи». Герои «Большевика» поступают по-гегелевски: слава их характеров в том, что они «виновны» во всем, содеянном ими. Их поступки совершаются не по воле рока, а по их собственному желанию, ибо социальные действия Максима ни на иоту не противоречат его личным интересам. Правда, он действует по принуждению классовой необходимости, но эта необходимость соответствует полностью субъективным стремлениям его. Потому-то Максим и действует самоотверженно и смело. Оттого-то и доставляет такое большое художественное удовлетворение следить за его развитием и его поступками. Отсюда, наконец, и оптимизм вещи, ее легкий, стремительный, приподнятый стиль.

Действие

Действие «Большевика» развертывается вначале в ритме медленном и спокойном. Новогодние ночные улицы Петербурга чередуются со сценами возвратившегося в столицу подпольщика плавно, математически раздельно, как будто кусками одной длины. И в этих чередующихся картинах перед Поливановым проходит жизнь организации: один изменил и предал, другой повесился, третья не узнает на улице... Впрочем, в сцене с третьей автоматизм мгновенно нарушается. Панорама прекращена, и действие вступает в активный период. Наташа узнает Поливанова. Наташа ведет Поливанова на объединенное собрание петербургских социал-демократов. Поливанов вместе с Наташей защищают на собрании тактику большевизма. Но сыщик арестовывает Поливанова. И круг безнадежности реакционной эпохи замкнут. Движение, едва вспыхнувшее, снова тухнет. Пролог обрывается, не оставляя, казалось, никаких нитей для продолжения действия.

И тогда действие начинается во второй раз, в другой обстановке, среди других людей. Сценарий ведет нас на завод, знакомит с рабочей молодежью, показывает веселые лица трех друзей в полутемной зале плохонького синематографа. Ритм опять медленен. Движение снова спокойно. Но это спокойствие болезненное — тишина перед грозой, ибо пролог не мог не заронить в сознание зрителя тревожных ожиданий. И в самом деле, в обстановке внешнего благополучия под смех и гогот друзей раздается первый удар грома, слабый и непредвиденный. Из ящика Андрея пропали инструменты — событие, вызвавшее сначала недоумение и озадаченность, а потом через некоторый промежуток времени сразу и неожиданно целый поток трагических событий, последовавших друг за другом подобно непрерывному грохоту грозовых ударов: за якобы кражу инструментов Андрея увольняют; не найдя выхода, Андрей вешается; вступаясь за Андрея, Дема убивает виновника этой смерти мастера завода; его сажают в тюрьму и приговаривают к смертной казни; во время андреевых похорон арестовывают Максима — участника политической демонстрации — и приговаривают к тюремному заключению. Как в «Фальшивом купоне» Льва Толстого подделка купона влечет за собой ряд непредвиденных драм, вытекающих одна из другой, так пропажа инструментов в «Большевике» тащит за собой последствия одно другого тяжелее, с той лишь разницей, что у Толстого руководит всем слепой случай, в то время как у Козинцева и Трауберга трагические события, нанизанные друг на друга, выражают собой закономерность капиталистического строя, для проявления которой было вполне достаточно такого «безобидного» повода, каким явилось исчезновение из цеха инструментов.

Пружина действия, раскручиваясь все стремительнее и звонче, несет, однако, не одно разрушение. Беззаботного тощего парня — умильного и мечтательного — она превращает в стойкого большевика, не падающего духом в самые рискованные и трудные минуты жизни. С четвертой части сценария тема Максима, сжатая до той поры берегами предварительного действия, вырывается на простор, углубляя русло, разливаясь вширь. Тюрьма, подпольная работа, конферен-

ция большевиков, разгром организации — таковы этапы максимова идейно-политического развития. Большевик растет в нем с каждым новым этапом, закаляется и крепнет в каждом новом столкновении с жизнью, чтобы в конце шестой части обнаружить вполне достаточную ленинскую выдержку для предстоящих классовых сражений. Эта выдержка обнаруживается им в сцене с листовкой. Реплики Наташи и Максима по поводу листовки—драматургическая кульминация фильмы. Они не просто удачно оформленный диалог двух героев, двух листовок, фразеологическая своего рода эксцентрика. Нет, они идейная сердцевина фильмы. Когда Наташа в своем проекте листовки констатирует события об усилении реакции, о заключении в тюрьму представителей рабочего класса, Максим одним ловким стилистическим ходом переделывает содержание наново, и оно звучит тогда не бессильной яростью, а оптимистическим самоутверждением партии:

> «Ходят клеветнические слухи, что комитет партии арестован. Враки! Комитет партии на свободе, действует, и лучшим доказательством является эта листовка...»

Эта фраза Максима — высшая точка сценария и лучший момент будущей фильмы. Вслед за сценой с прокламациями драматургическая линия идет уже на снижение. Последние сцены шестой части (посылка Максима в Сормово) и эпилог фильмы — своеобразный импрессионистический обрез действия рамой. Это открытая — в отличие от замкнутой — форма, продолжающая действие за пределами фильмы. Максим пойдет на большой волжский завод. Максим будет вести большую и опасную партийную работу. Максим будет весел и задорен. Максим будет петь разухабистые песни, ибо Максим полон веры в далекое будущее.

Так же вот, как Максим в «Большевике», уходят по дороге — только не Российской империи, а Французской республики — герои «A nous la liberte» Ренэ Клера, сбросившие с плеч капиталистическую собственность и, казалось, свободные от государства, права, кризиса и всех законов буржуазной страны. А какая разница в этих двух лирических концовках? Природа и ложное впечатление от собственной анархической свободы не спасут, конечно, героев Ренэ Клера от идейного краха. Рано или поздно они должны будут искать место среди одного из двух борющихся классов и, наверное, мелкобуржуазное понимание ими свободы приведет их опять в лагерь капитала. Максим свое место в обществе нашел, хотя он и человек «вне закона». Он не освободил себя от страны. Он освобождает страну для себя и себе подобных, тех, кому принадлежат по праву все плоды и все орудия общественного труда. Потому-то в последних кадрах «Большевика», в картинах солнечного дождя, нет даже тени грусти. Фильма кончается светлым мажорным аккордом.

В пору кинематографической молодости своей («Похождения Октябрины», «СВД») Фэксы складывали действие фильмы из ряда художественных приемов, доставляя зрителю не столько полноту большого эстетического переживания, сколько мелкие художественные раздражения и короткие бессвязные удовольствия. В «Большевике» д е й с т в и е едино и цельно, потому что оно осознанное отражение д е й с т в и т е л ь н о с т и. Путь Маскима естественен и последователен; картины общественной жизни эпохи представлены тоже со знанием исторических фактов и их связей. Одним словом, действие сценария изображено правдиво, ясно и просто—качество, которого нехватает многим нашим картинам.

Единственно, с чем можно не согласиться, это с хроникальным принципом в монтаже эпизодов второй половины сценария. Насколько превосходно сделана первая половина сценария (пролог и три части), настолько не вполне действенно написана вторая. В первой половине — сцены с адвокатом и редакцией газеты. Даже эти события, введенные авторами как бы для характеристики атмосферы действия, совершаются по необходимости. Они результат закономерного поведения героев, а не нарочитой тенденциозности авторов (тенденциозная критика буржуазного строя методами газетного фельетона, а не методами искусства — явление в художественной культуре более частое, чем принято думать об этом). Повторяем, в сценах с адвокатом и редакцией буржуазно-помещичий порядок, прогнивший изнутри, разоблачается художественными средствами без насилия над действием. Оттого эти сцены и производят сильное впечатление даже в чтении.

Во второй половине сценария эпизоды в тюрьме, в подполье и в лесу (конференция большевиков — начало сцены) построены в повествовательной, а не драматической форме Почти. в каждом из этих эпи-

зодов есть замечательные драматические моменты (избиение Навяжского в тюрьме, встреча Максима с Наташей и др.), но в целом четвертая и пятая части произведения Козинцева и Трауберга представляют больше образный рассказ о прошлом, чем показ его в художественных образах. Не потому ли, что авторы взяли для второй половины сценария за исходную форму рассказ, им приходится разрешать основной конфликт драмы не поступком или действием героя, а его монологом, действенным, правда (диктовка прокламации), но оттого не теряющим своего монологического смысла. Конечно, это обстоятельство несколько разряжает художественную атмосферу вещи, вместо того чтобы к концу сценария нагнести ее.

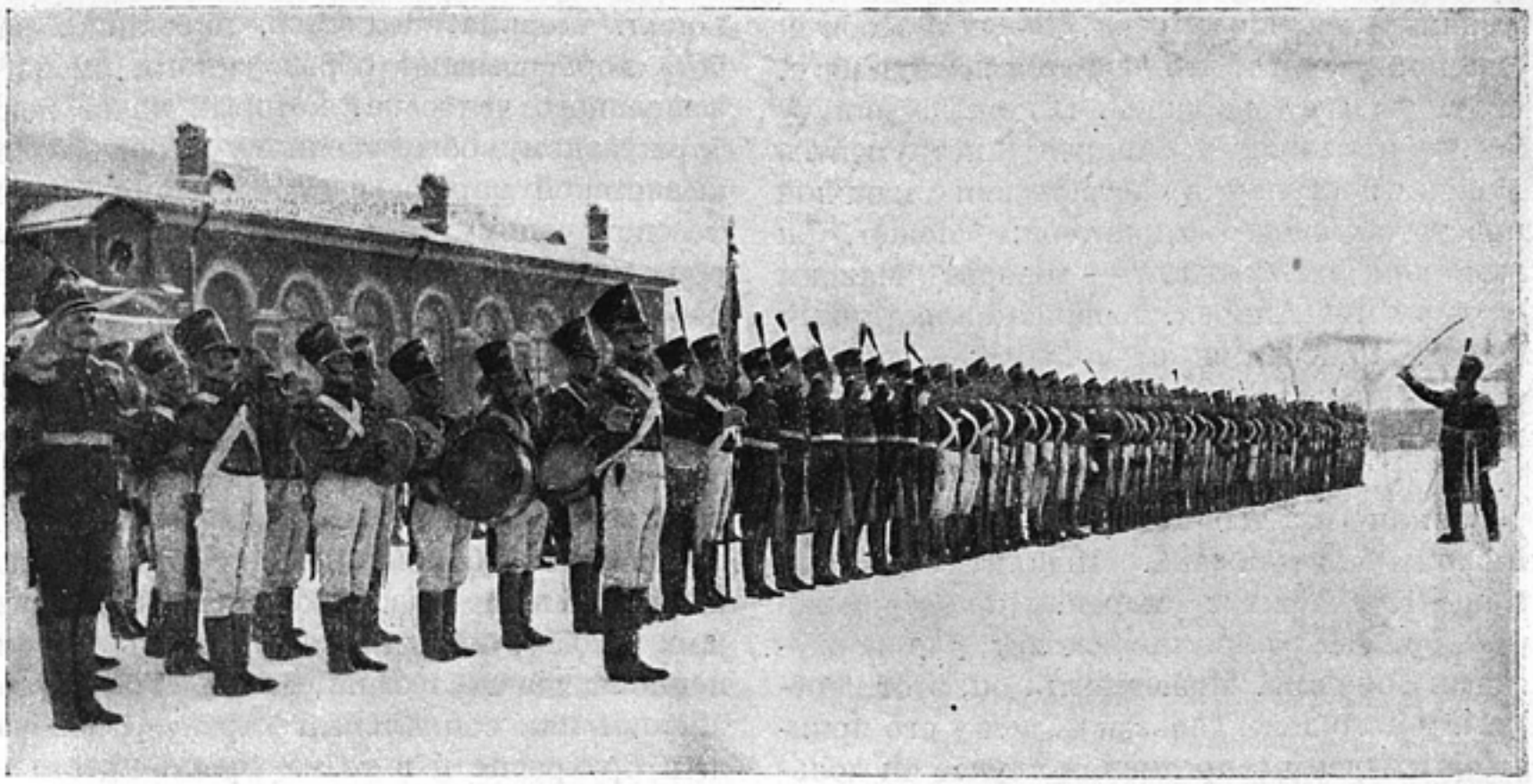
Впрочем, и здесь все будет зависеть от качества реализации сценария. То, что мы называем сейчас в сценарии рассказом, в фильме может обратиться в последовательное драматическое действие. Ведь если «иное поэтическое произведение может быть, по Лессингу, весьма пригодным для живописца, не будучи само живописным», то не в меньшей мере может быть пригодным для режиссера такое сценарное произведение, которое выглядит повествовательным к тому же далеко не целиком, а лишь местами. Режиссер—мастер, а не ремесленник, и только неумные литературные консультанты кинофабрик — эти церберы, охраняющие вход во дворец марксистской истины, как будто самим режиссерам и сценаристам ее познание недоступно, — могут требовать от художников абсолютного, неизменяемого сценарного плана и механической реализации его. Режиссер создает произведение, а не замысел. С оформлением замысла в сценарий творческая работа сценариста-режиссера не прекращается, а только начинается.

Возвратимся, однако, к действию «Большевика» и поговорим о фабуле сценария. Прежде всего отметим, что в ней нет ни примитивизма штампованных перерожденческих схем, ни хлесткости драматических хитросплетений, проявляемых обыкновенно художниками слабыми, художниками приспособленцами. Дискуссии об укреплении фабулы не прошли для «Большевика» бесплодно. Тяжелая логика агитпропных драм была преодолена. Вместе с тем авторы не поддались на удочку с лакомой фабульной приманкой типа «Ученика» Поля Бурже — романа, пропагандировавшегося в последнее время в кинофабричных недрах в качестве образца философско-социального жанра. Козинцев и Трауберг освободили «Большевика» от неповоротливости и безжизненности сюжета, равно как и от драматургических петард. Сам материал, большая идея фильмы требовали ясности. И они сделали фабулу простой без упрощения, правдивой без правдоподобия и доступной без дешовки.

Когда-то классическая драматургия высказала полное равнодушие к тому, нужно ли выводить из фабулы общую истину, нравственное правило или нельзя. В то же время в драматической литературе прошлого не было ни одной пьесы, которая не демонстрировала бы с большей или меньшей тонкостью буржуазные либо дворянские идеи. Советская драматургия не прибегала и не прибегает к подобной теоретической маскировке. Самим сочетанием событий, показываемых Козинцевым и Траубергом, сценарий «Большевик» проводит определенную социально-политическую мысль. В первой половине сценария события складываются для доказательства того положения, что путь всякого сознательного рабочего есть большевистская партия. Субъективный подбор авторами событий и их сопоставление не только не противоречат исторической правде, но лишь подтверждают ее, ибо художники изображают в искусстве не случайное, а закономерное, не слепую действительность, а тенденции развития. Этим же художественным обстоятельством вызвано уплотнение событий или фактов до степени обобщающих понятий.

> «На всех дорогах стоят сторожевые церберы в мундирах. Расставив ноги и заложив за спину руки, они окидывают горизонт пытливым взглядом, выискивают омрачающие горизонт империи точки.»

Здесь факт окружения полицейскими охранниками большевистской конференции, происходившей в лесу, вырастает до размеров общеимперской охраны самодержавия. Сторожа на дорогах — это целый символ. И символ этот в данном случае вполне уместен для того, чтобы раздвинуть границы конкретного явления, придать произведению социальный размах. В другом месте сценария арестованных парней ведут по величественному и суровому зданию полицейского участка «мимо лестниц, по которым струятся городовые, сыщики и граждане, мимо этажей, где стоят очереди дворников». Зрите-



„С. В. Д.". Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг

лю дается опять образ спрессованным, отчего познавательная сущность его усугубляется и расширяется. В газете образ самоубийства из дневника происшествий представлен ввиде льющихся потоков цианистого калия, верст свисающих веревок, сверкающих лезвий бритв, звенящих выстрелов. При выходе Максима из тюрьмы помощник начальника перечисляет ему 24 губернии, жительство в которых запрещено отбывшему заключение парню. Сначала эти названия выговариваются перед столом, за которым Максим получает документы. Потом их перечень продолжается во время прохода Максима по тюремному двору. Наконец, названия губерний звучат еще вдалеке и тогда, когда тюрьма осталась позади Максима. Прием этот позволяет Козинцеву и Траубергу подать закон государства российского в такой форме, которая обобщает отдельный эпизод сценария, повышает эмоциональное восприятие этого куска.

Принцип изобразительного уплотнения видимого и слышимого — не способ кинематографической речи, как о нем думают нередко даже опытные кинематографисты, а кинематографический метод художественного обобщения, правильное употребление которого помогает авторам типизировать обстоятельства и характеры. В «Большевике» этот метод использован правильно. Он позволил в индивидуальную историю рабочего парня влить существенные стороны и черты партийной и общеполитической истории России 1908—1910 годов. Он сообщил произведению смысловую емкость. Наконец, он помог сценаристам избежать бытового натурализма.

Характеры

Основных действующих лиц в «Большевике» не много: три рабочих парня — Максим, Андрей и Дема, старый большевик Поливанов, Наташа и мастер. Остальные (адвокат, дядя Михей, министр, рабочий депо, наборщик типографии) играют в сценарии роли эпизодические. Любопытно отметить, что в «Большевике» диалоги героев и вся речевая часть фильмы сделаны в форме приблизительной, выражающей лишь общий смысл поведения людей. Речевой материал сценария будет обработан впоследствии специально приглашенным писателем. Таким образом в отличие от театра, где характеры действующих лиц создаются исключительно речевыми средствами, образы звукового сценария Козинцева и Трауберга построены описательно — приемами литературными и живописными.

В центре образов фильмы стоит Максим — «тощий парень, с умным взглядом, с острым носом, с упрямой копной волос». Он показан вначале как человек мечтательный, влюбленный, глуповатый в своем юношеском обожании, способный произносить

пышные любовные речи, но неспособный еще понять того, что делается вокруг него, его друзей и товарищей. В первую минуту после пропажи у Андрея инструментов Максим поступает в соответствии с наивной простотой своего характера: «Может, он вам чем не угодил? — говорит Максим мастеру про Андрея, говорит жалостливым тоном, прибавляя с мольбой: — так он у нас дурак». Максим не теряет наивности и дальше, когда идет к адвокату, неся к нему бодрую уверенность в силу закона. В редакции газеты поведение Максима не индивидуализировано. Действующим лицом выступает тут Андрей. Но совершенно очевидно, перелом происходит и в психологии Максима. Может быть, он, этот перелом, у него даже серьезнее, чем у его приятелей. К чему в противном случае он дольше задерживается в комнате помощника пристава и, следя неотступным взглядом за восседающим за стойкой благодушным блюстителем порядка, думает томительно и тревожно о выходе из трудного положения? Смерть Андрея вызывает в Максиме ужас и растерянность. В таком состоянии он читает большевистскую прокламацию, глотая новые слова и новый смысл старых слов. Здесь граница, отделяющая в Максиме наивного юношу от будущего большевика. Когда «Максим широко раскрытыми, стремящимися понять, уже готовыми ненавидеть глазами смотрит на городового», в его образе рождается новый человек, с убеждениями социалистического века, творец истории, изменившей впоследствие лицо мира. Мимо него в цеху проходит министр, осчастлививший завод своим посещением. Министр спрашивает его. Министр желает ему удачи. Но Максим не отвечает. Он стоит непонимающий и оглушенный. Не министром, не свитой его, не всем торжеством приема, а тем, что он понял в течение нескольких минут чтения прокламации, когда действительность вдруг предстала пред ним в по-новому осмысленной форме.

Отсюда поведение Максима резко меняется. На кладбище он выступает с политической речью. В ней многие факты не прилажены еще друг к другу, не все еще осмыслено с точки зрения его нового мироотношения. Но главное содержание речи доходит до толпы, ибо оно затрагивает ее основные классовые интересы. Во время разгона демонстрации Максим помогает бегству Наташе, жертвуя собой в пользу дела, смысл которого он только недавно понял. Тюрьма, подполье, партийная работа дорисовывают образ умного, смелого и цельного человека, который знает цену буржуазному общественному строю, большевистской партии и себе самому — профессиональному революционеру — и которому в то же время не чуждо ничто из здорового человеческого поведения.

Что есть в образе Максима ценного в идейно-художественном отношении и чего ему недостает? Отмечая трудности в построении положительных образов нашей эпохи: радужные стремления начинающих художников, бессильные потуги работающих и горькие разочарования уже пытавших судьбу, нельзя не признать несомненной удачи Козинцева и Трауберга. Максим как социальный характер изображен прекрасно и в то же время просто — качество подлинно большого искусства, То, что Максим на протяжении вещи верным себе не остается (требование буржуазной драматургии классической поры), а развивается и изменяется, составляет особенность советского драматического искусства — особенность, укоренившуюся ныне как правило. То, что побудительными причинами поведения Максима являются не его сангвинический темперамент, не астенические особенности его физического существа, а его социальная природа и его классовые интересы, — это тоже принадлежит к кардинальным эстетическим принципам нашей художественной культуры. Но «один только «классовый признак» еще не дает живого, цельного человека, художественно оформленный характер». И Горький, которому принадлежит эта мысль, высказанная недавно в статье «О пьесах», требует справедливо построения образа на основе «индивидуального стержня», передачи всей внутренней запутанности человека, «противоречий сердца и ума». Вот с этой стороны, то есть со стороны индивидуальных качеств, определяющих характер человека, образ Максима представляется нам недоработанным. В нем больше общих черт поведения, чем требуется для создания типа, и меньше характерных особенностей, чтобы придать типу необходимую ему жизненность. В нем бихэвиористический поток активности заменяет собою поток сознания. Некоторые эпизоды с участием Максима, где даются примерные решения соотношения стимул — реакция (С—Р), представляют собой интересный показательный материал для уотсоновской науки о поведении — столько в них законо-

сообразного и гипернеобходимого: например, в изображении Максима в тюрьме (начало четвертой части и первый эпизод пятой). Но так нехватает здесь качества человеческого поведения, того, чего Энгельс требовал некогда от драматургии:

> «личность характеризуется не только тем, что она делает, но и тем, как она это делает».

Мысль, изложенная Энгельсом вслед за процитированными словами, представляет для нас интерес не меньший:

> «Идейному содержанию вашей драмы не повредило бы, — посоветовал Энгельс Лассалю, — если бы отдельные характеры были несколько резче разграничены и противопоставлены друг другу».

Совет этот, выдержавший 75-летнее испытание, можно повторить и нашим сценаристам. Во всяком случае образы Максима, Андрея и Демы разграничены пока весьма неуверенно. Андрей представляет вариацию Максима. Дема действует тоже заодно с Максимом и временами представляет не больше, как его alter ego. «Явно крестьянский зачес волос», которым авторы снабжают Дему в начале сценария, берется ими, однако, не случайно. Как известно, Дема обнаруживает дальше черты бунтарского характера и анархического неистовства. Факт убийства им мастера противопоставляет его Максиму: Максим так бы не поступил, ибо Максим стал оценивать действительность иначе, чем его павшие духом друзья.

Если разграничение между Максимом и его приятелями проведено не полно и не так выразительно, как следовало бы, то между Максимом и Поливановым оно сделано искусно, даже виртуозно. Вообще образ Поливанова выписан превосходно и стоит того, чтобы поговорить о нем в отдельности. Он появляется в прологе и заполняет собой содержание интродукции фильмы. Этот человек в плохоньком пальто, в калошах и в сибирской шапке с ушами, человек, проведший в ссылке лучшие годы жизни и сохранивший убеждения и молодость, честность и искренность перед собой и своими товарищами. Иногда он изменяет правилам старого конспиратора (когда, например, встреча с Наташей переполняет его чувствами привязанности к человеку, вместе с которым, очевидно, была пережита первая революция). Но эти «измены»

В. И. Пудовкин в роли приказчика. „Новый Вавилон". Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг, оператор А. Москвин

бывают редко. Вере в социалистическое будущее он не изменяет никогда. В его словах, обращенных к людям, близким по духу, легкая, едва уловимая ирония — не насмешка над своими товарищами, а дружеское сочувствие, которое он выражает в такой вот лукавой форме. Он оптимист и остается им в самые жестокие минуты жизни. Его реплики о механике, которую изобрели большевики, о партии, которая берет людей, чтобы побеждать, о внуках, которых — придет время — он будет определять в социалистический университет, вызывают всегда большое внутреннее волнение. Это характер сильный, одержимый одной страстью, прямолинейный в положительном смысле, о каком говорил недавно Горький о резко определенных характерах крупных людей. И, странное дело, ни прямолинейность Поливанова, ни его последовательность не оставляют никакого впечатления ходульности. Странное потому, что мы уже привыкли к схематике положительных героев и до «Большевика» не знали, что этот схематизм можно уничтожить мастерским — да, именно мастерским,— высокохудожественным изображением последовательности характера, а не механическим прибавлением к положительным качествам героя черт отрицательных, не пресловутым показом симпатичных людей пьющими водку.

Чтобы не возвращаться больше к оценке образов сценария, мы должны сказать еще несколько слов о Наташе. Она изображена скромно и искренне. В новогоднюю ночь

на улице при разговоре с подпольщиком, на собрании петербургских социал-демократов, в полицейском участке, на кладбище во время похорон Андрея, в подпольной типографии — всюду мы встречаем ее неизменно цельной натурой. В молодой девушке нет ни грана обывательской лирики самоотречения, поэзии революционной девственницы, обрекшей себя на «жертву вечернюю». И если все же лирика в ней есть— то это лирика человека, живущего «богатой, роскошной, замечательной жизнью» революции. Взятые в кавычки слова — это ее, наташины, слова, сказанные вдогонку Максиму, уезжающему в Сормово. Но разве они не характеризуют также и ее собственное жизнеощущение? Образ удался возможно и потому еще, что у нас в кинематографии создались неплохие традиции в изображении вот таких героинь — «не то курсисток, не то учительниц», связавших судьбу с революционным движением («Мать» В. Пудовкина, «Транспорт огня» А. Иванова). Наташа пополняет эту галлерею не количественно, а качественно, ибо Фэксы наделили ее чувствами, которых не было у ее экранных предшественниц, выражавших по преимуществу одно лишь «воодушевление», употребляя выражение Маркса, сказанное им по поводу Гуттена из ласcалевского «Франца фон Зикингена».

Такова образная партитура «Большевика»—квинтет из пяти партий (Максим, Андрей, Дема, Поливанов, Наташа) на тему об одной партии, перекроившей пространство земного шара и его историю. Большого симфонического размаха в фильме нет, зато камерная форма ее позволит построить характеры с большей вдумчивостью и тонкостью, чем это делалось обычно. Последним утверждением мы, разумеется, искусства Эйзенштейна опорочить не хотим. Не хотим также сказать и того, что при меньшем количестве героев режиссер фильмы вылепит каждый из образцов лучше. Эйзенштейн рисовал образы одним-двумя кадрами (образы матросов и реакционных депутатов на Банковском мосту в «Октябре», образы контрреволюционной знати — дам и кавалеров — в той же фильме и т. п.), рисовал так, что эти типы запоминались навсегда ввиде обобщений и символов, как запомнились хорошие портреты художников: Гольбейна-младшего — «Генрих VIII», Дюрера — «Иероним Хольцшуэр», эрмитажный портрет кисти Франца Гальса. И, напротив, были режиссеры, которые возились всю фильму с тремя героям и только ими одними, и не сделали ни одного характера или слабого подобия ему, не оставили в памяти зрителя ни одного типичного штриха. Когда мы говорим условно о камерной форме «Большевика», мы имеем в виду только большие возможности этой формы для изображения человека. А уже от самих режиссеров и от их мастерства будет зависеть, как они сумеют справиться с проблемой «слияния большой идейной глубины сознательного, исторического содержания с шекспировской живописью и богатством действия» (Энгельс). Камерная форма монументальности, конечно, не отрицает. Иные бетховенские квартеты звучат грандиознее и содержательнее, чем многозвучные симфонии и блистательные импозантные оперы. «Большевик» должен стать таким произведением, в котором монументальность фильмы нашла бы сочетание с глубиной человеческих характеристик.

Об этой глубине — не глубине характеров «Большевика», а вообще о глубине образов в киноискусстве, о том, чем эта глубина определяется, как добиться ее в искусстве, — говорят обыкновенно мало и поверхностно. Больше стараются доказать, что кинематографическое искусство есть мышление в образах, что без образов кинофильмы невозможны, что образы являются единственными проводниками идей, что искусство — не наука, потому что, будучи наукой, оно наверняка потеряло бы спецификум искусства. Как естественно, что люди так думавшие, договорились до отсутствия в киноискусстве Эйзенштейна образной системы, расправившись с ней легким жестом монтажера, которому ничего не стоит вырезать из фильмы мешающий кадр. Между тем вопрос об образах фильмы не является праздным вопросом о том, должны быть образы в фильме или не должны. Это прежде всего вопрос о том, какими должны быть образы в фильме и как их изображать. Да простит нам читатель, если мы, пытаясь говорить на эту тему, сказали меньше и хуже, чем требовалось. Писать о сценарии, равно как и о всякой партитуре, труднее, чем о фильме и об исполнении. А «Большевик» — сценарий не простой, допускающий свободу режиссерской интерпретации.

„Большевик“ и советская кинодраматургия

Дос-Пассос строит роман из биографий героев, растасованных в произведении как

„Новый Вавилон". Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг, оператор А. Москвин

карты в колоде: может быть, случайно одна из биографий и столкнется с другой, как потрепанная карта ляжет подле соседней по воле слепой тасующей силы, а, может быть, и не столкнется, скорее всего не столкнется, ибо мир велик, людей много, пути тоже неисчислимы. Дос-Пассос изображает людей не абстрактных, а людей капиталистического общества, в котором анархии производства соответствует анархия человеческих отношений, в котором homo homini lupus est даже там, где сохраняется видимость вежливого общения. Монофабульность старого искусства Дос-Пассос заменил полифабульностью, единство действия расчленил на куски, спаянные между собой непрочными скрепами подобно тому, как связаны друг с другом люди буржуазной цивилизации. Новаторский принцип построения романа у Дос-Пассоса правильно отразил одну из сторон империалистической культуры. Приложенный к советскому материалу буквально, он только исказил бы нашу действительность, навязав государству социалистического плана анархию. И если у нас полифабульный метод все же употребляется, он имеет принципиально иной характер, выражая другое содержание.

В «Людях Сталинградского тракторного» — книге биографий строителей гигантского промышленного предприятия на Волге — действующие лица не разобщены, а составляют тесный коллектив. И при великолепной проработке отдельных характеров основным сюжетным узлом этого произведения является не стандартный индивидуальный конфликт, а, как правильно отметил Л. Авербах, проблемы стройки и освоения социалистического завода. О каком-либо заимствовании авторами «Людей СТЗ» сюжетного опыта у американской литературы не может быть, разумеется, и речи. Конструкцию этого про-

изведения определила советская действительность, и только она.

А советская действительность богата, что влечет и разнообразие художественных жанров, форм, сюжетов, композиций. Советское искусство и советская наука живут в единой идейной семье; это братство рождает формы художества, еще невиданные в мировой культуре. Стоит только вспомнить о художественной истории заводов, которая пишется ныне писателями и историками совместно с рабочими, эту историю создавшими.

Пусть попробует кто-нибудь очернить историю заводов — этот новый жанр в в советской культуре — на том основании, будто в одном случае нарушается специфика искусства, а в другом специфика науки, — на такого человека посмотрят как на сумасшедшего, либо как на проспавшего пятнадцать лет революции. Точно так же сочли бы потерявшим голову консерватором критика романа Артема Веселого «Гуляй, Волга», который вздумал бы потребовать от автора индивидуализированного сюжета, ссылаясь, к примеру, на Джека Лондона,—настолько парадоксально звучат в литературе приведенные патологические случаи. А вот в кино подобные вещи возмущений пока не вызывают. Здесь преспокойно отвергают величайшие завоевания советской кинодраматургии, доставившие ей известность среди трудящихся всего мира, и тыкают советскую кинодраматургию как кутенка в тепленькое молочко американского киноискусства: учитесь, мол, драматургии у Чаплина, а «Октябрь», «Старое и новое» — это наука, а не искусство.

Но ближе к делу. Это длинное вступление нам потребовалось для того лишь, чтобы сказать весьма простую и короткую истину: что законы советской кинодраматургии вытекают из действительности советского государства, что драматургические композиции наших кинопроизведений должны быть так же многообразны, как многосторонняя жизнь социалистической страны, что всякое ограничение в данном направлении только повредило бы искусству.

Сценарий «Большевик» силен тем, что он не идет на американском поводу, притягивающем гипнотически слабохарактерные кинематографические умы нашего искусства, которые готовы променять социалистическую идеологию на занимательную чечевичную похлебку из «Толпы» Кинга Видора, «Парижанки» Чарли Чаплина и старых griffитовских фильм. «Большевик» уходит своими корнями в советскую почву, питается соками советского кинематографического опыта, его поливают наши социалистические дожди и сушат наши революционные ветры. Завоевания советской кинодраматургии не прошли для «Большевика» даром. Эйзенштейн был усвоен, а не отброшен. Это и помогло «Большевику» шагнуть вперед, прокладывая новые пути советскому реалистическому стилю.

Тематику интеллектуального кино составило изображение событий пролетарской революции, общего смысла эпохи диктатуры пролетариата, новых социалистических идей и понятий. Искусство стремилось осмыслить в художественных образах общее. Литература в погоне за все более широким охватом явлений дошла до космизма. Кинематография, ограниченная изобразительными средствами, дальше советской действительности, конечно, не пошла. Но в советском материале была выбрана высшая точка и она была завоевана эйзенштейновской фильмой «Октябрь». Какие, в самом деле, сюжет и тема могли сравняться с «Октябрем» по значимости и размаху? Дойдя до кульминации в одном направлении, советское кино стало проторять другой путь — путь решения частных проблем, чтобы в единичном увидеть то самое общее, которое в силу необходимости дано было интеллектуальной кинематографией суммарно и потому схематично. Кинематографическими умами завладел социалистический человек и его психология. Но многие режиссеры с изображением героя наших дней не справились, потому, что они не сумели разглядеть в нем и за ним эпохи. Они отреклись от завоеваний драматургии Эйзенштейна и его школы и потому принуждены были строить новые фильмы на голой земле, кустарно, партизанскими художественными средствами. Они не поняли в новых требованиях к искусству основного, а именно того, что изображение человека нельзя отделить от изображения эпохи, что человек и события революции должны быть связаны воедино.

И вот «Большевик» связал человека с событием в органическое целое, спаял героев с их средой, показал людей через эпоху и эпоху через людей. «Большевик»— сценарий об одном из членов партии, что не только не помешало ему изобразить

партию в целом, а, напротив, помогло. Эпизоды объединенного собрания петербургской социал-демократии, тюрьмы и политических заключенных, конференции большевиков и ее разгона, вечеринки любителей Маха и Авенариуса, большевистской подпольной типографии сделаны авторами в широком историческом масштабе, большими общими планами. Участие в этих эпизодах Максима и Поливанова придает этим сценам жизненность и рельефность. В сценарии названные эпизоды играют роль вполне самостоятельную и в то же время органическую, уж во всяком случае роль не нейтрального фона, а полнозвучного лейтмотива.

Отрадно отметить, что «Большевик» — явление в советском кино не случайное. В том же стиле и на основе тех же принципиальных установок братьями Васильевыми написан сценарий «Чапай» по произведению Фурманова и материалам Фурмановой и Трофимова. Правда, по чисто внешним признакам (количеству диалогов, словесного материала) «Чапай» отличается от «Большевика». Мы остереглись бы назвать его произведением театрализованным, потому что диалогическая форма свойственна не одному театру, а в равной мере и литературе: разве мало, например, разговаривают герои Достоевского и Тургенева? Мы попросту не хотим разбирать словоохотливость героев «Чапая» с точки зрения каких-либо оценочных критериев, а лишь констатируем факт внешнего различия между двумя произведениями как факт, не противоречащий их внутреннему художественному единству.

«Чапай» —сценарий о герое гражданской войны, ставшем ныне почти легендарной личностью. О нем написаны литературные произведения, он попал на сцены театра, он изображен в живописи. И вот теперь наступила очередь для изображения его средствами кинематографии. Живописными и речевыми штрихами сценаристы набрасывают перед нами реалистически и тепло образ знаменитого начальника дивизии с момента встречи его с Фурмановым до смерти в волнах неспокойного Урала. В сценарии нет ни «закрученного» сюжета, ни экзотического действия. Перед зрителем проходят простые картины жизни чапаевской дивизии на отдыхе и в боевой обстановке. Но сценарий волнует не меньше, как если бы он был построен на упругой фабуле, потому что он, подобно «Большевику», подходит к действию фильмы от содержания, а не от принципа занимательности. Самое же главное в сценарии «Чапай» и самое ценное в нем, что побудило нас привести его в данном контексте, это отношение сценаристов к герою и к эпохе. Чапаев не покрывает собой эпохи и в одинаковой мере эпоха не затмевает образа Чапаева. Подобно Максиму в «Большевике», Чапаев не хочет быть героем, он хочет быть обыкновенным человеком, ходить в «затрапезном виде», совершать обычные поступки. Но великая эпоха делает из него действительного героя, ибо эти обыкновенные поступки его, кажущиеся такими простыми ему и его близким, в исторической перспективе революции вырастают до размеров больших деяний, помогающих освобождению трудового человечества. И в «Большевике» и в «Чапае» до читателя доходит вот это величие людей и величие эпохи, стоящей за простыми словами героев, за их отнюдь не романтическим поведением.

«Большевик», «Чапай» и некоторые другие сценарии Ленинградской и Московской кинофабрик (число их, к сожалению, не велико) свидетельствуют о восстановлении основной магистрали развития советской кинодраматургии, потерявшей было направление среди мелких тем 1930—1931 годов. Как река, зарывшаяся в карстовые породы, пробивается вновь на поверхность, пройдя пещеры, так советская кинодраматургия выходит опять на путь больших тем и волнующих обобщений. В отличие от фильм, больше кричащих о жизни, чем изображающих ее, содержание «Большевика» и «Чапая» многоводно и глубоко, и разработано оно при всех мелких недостатках правдиво. «Нравиться же и затрагивать сердца, — сказал Лессинг, — может одна правда».

Н. Лебедев

О СПЕЦИФИКЕ КИНО[1]

Идеология и кинотехника

История становления и развития кинотехники есть частный случай общего процесса развития и обогащения техники идеологического производства.

История кинотехники яркий пример того, как общественное сознание в поисках новых средств освоения действительности создает новые орудия идеологического труда и как, раз возникнув, эти орудия, развиваясь и совершенствуясь, в свою очередь влияют на идеологию, приводя в отдельных случаях к возникновению новых частных форм ее.

■

Зародыш кинотехники нужно искать в фототехнике.

Без фототехники и вне фототехники невозможно было бы возникновение кинематографа.

Принцип «зрительной памяти», на котором основана психофизиология киновосприятия и с которого в популярных книжках начинают обычно изложение истории кино, был известен еще две тысячи лет назад [2]. Однако реализация этого принципа для получения иллюзии реального движения оказалась возможной только на базе высокого уровня развития фототехники.

Принцип проекции при помощи «камеры-обскуры», лежащий в основе кинопроекции, был повидимому известен еще в средине века [3].

Основанный на этом принципе «волшебный фонарь» существует свыше двух с половиной столетий. Однако до изобретения серийной фотографии он мог проектировать только статические рисунки от руки, а не движение.

Таким образом только с возникновения фотографии можно говорить о начале, и то не истории, а предыстории кино как технического явления.

Фотография родилась как реализация давнего стремления человека закрепить в отраженной форме видимые образы предметов действительности, как реализация стремления сохранить как бы застывшие зрительные ощущения.

В течение тысячелетий это стремление не находило своего удовлетворительного разрешения.

До фотографии единственным средством такого закрепления была изобразительная техника (графика, живопись). Фотография, мобилизовав технические достижения оптики и химии, решала эту проблему лучше и дешевле.

Правда, она не передавала цветного многообразия действительности, как это делала живопись. Зато неизмеримо быстрей и объективней она фиксировала видимые формы реального мира в разных оттенках серого. И эти преимущества (плюс простота и дешевизна производственного процесса) обеспечили ей в эпоху капитализма бурное развитие.

За 95 лет своей истории [1] фототехника прошла больший путь, чем техника живописи за много столетий.

Путь этот распадается на несколько этапов: от дагерротипии к тальбототипии, от тальбототипии к съемке на мокрых коллодионных пластинках и т. д.

С каждым новым успехом процесс съемки делается проще и быстрее, снимки четче и точнее отражают действительность.

Естественно, напрашивается мысль использовать фотографию для документации не только статических вещей и явлений, но и отдельных фаз явлений динамических. Однако первые 30—40 лет существования фотографии эта мысль была неосуществимой.

Она оказалась осуществимой только после появления в 70-х годах прошлого столетия более светочувствительных (в сравнении с прежними) — сухих бромо-желатинных пластинок, поз-

---

[1] Главы из выходящей в издании Гизлегпрома одноименной книги. Продолжение. См. №№ 8 и 9.

[2] Тит Лукреций Кар упоминает об этом принципе в „Dererum natura" — работе, написанной около 70-го года до нашей эры.

[3] Упоминания о нем можно найти в работах Леонардо-да-Винчи „Codez atiancu" (1500 г.) Даниэля Барба о „Lapraticcdella prospetika" (1568 г.) у Джованни Баттиста делла Порта „Magua naturalis" (1553 г.) и др.

[1] Изобретение фотографии относят к 1839 году.

волявших делать моментальные снимки — со скоростью до нескольких десятых и сотых секунд.

Моментальная фотография была крупным успехом фототехники как орудия научно-исследовательской работы. Но отдельные снимки не давали достаточного материала для изучения последовательности хода движений, для этого требовался целый ряд моментальных снимков, произведенных один за другим через строго определенные промежутки времени.

С изобретением моментальной фотографии начинаются упорные поиски способов получения таких снимков.

Ряд ученых бьется над проблемой конструирования аппаратов так называемой серийной фотографии. Один за другим появляется целый ряд таких аппаратов: «фотографический револьвер» Жансена, «фотодром» Майбриджа, аппарат Аншюца, «хронофотографическое ружье» Марея и др.

При помощи этих камер удается делать серийные снимки простейших движений: бега лошади, полета птиц и т. п. — и на основе полученного материала ставить исследовательскую работу по изучению этих достижений.

Однако тяжесть и громоздкость стеклянных пластинок, на которых фиксировались отдельные фазы движения в этих камерах, не позволяли производить съемок сколько-нибудь длительных движений [1].

Проблема оказалась разрешенной с заменой пластинок целлулоидной лентой. Эта лента обладала всеми необходимыми для серийных съемок качествами: эластичностью, прозрачностью, легкостью и, главное, почти безграничной удлиняемостью.

В 1889 году Фризе Грин и Эванс строят первый съемочный аппарат с такой лентой; с этого момента проблему съемки движения можно считать в основном решенной.

(Последовавшие затем усовершенствования, внесенные в съемочную технику Эдисоном: перфорация, установление стандартных размеров пленки и кадра и т. п. и даже аппарат бр. Люмьер, считающийся первой, собственно, кинематографической камерой,—не вносят в этом отношении ничего принципиально нового.)

[1] В лучшей из камер серийной фотографии — «хронофотографическом ружье» Марея количество снимков, которое можно было получать без перезарядки, не превышало двенадцати.

С введением в фототехнику целлулоидной пленки наука прочно овладевает методом фотографического анализа движений.

■

Однако нахождение методов фотографического анализа движения путем разложения его на ряд последовательных фаз решало только одну сторону проблемы.

Для того чтобы изучать движение, нужно было уметь не только разлагать его на отдельные моменты в процессе фиксации, но и уметь снова восстанавливать зафиксированное движение, синтезировать отдельные снимки в последовательности их развертывания.

Правда принцип «зрительной памяти» известен давно.

На этом принципе был основан целый ряд старых, широко популярных стробоскопических игрушек — все эти фактаскопы, праксиноскопы, мутоскопы и т. д. Частью это были школьные пособия для наглядного изучения оптических явлений, частью детские безделушки и дешевые ярмарочные аттракционы.

Конструктивно эти приборы были настолько примитивны, что они не могли дать решения для построения аппарата, воспроизводящего сколько-нибудь длительные движения. Количество отдельных изображений, пропускавшихся ими за один «просмотр», не превышало нескольких десятков, продолжительность демонстрируемого движения не могла превышать нескольких секунд.

Серьезным шагом вперед в удлинении стробоскопического «сеанса» был изобретенный в 1890 году Эдисоном аппарат кинетоскоп. Важнейшее достижение кинетоскопа в том, что в нем впервые применялась целлулоидная лента и для целей проекции и таким образом играла роль соединительного звена двух процессов — процесса разложения и съемки движения, с одной стороны, и процесса обратного восстановления его — с другой А это чрезвычайно важное обстоятельство. Поскольку целлулоидная лента могла быть неограниченно удлиняемой, постольку открывался путь для решения проблемы не только фиксации, но и воспроизведения движений любой длительности.

И это делает кинетоскоп Эдисона важнейшей вехой по пути к кинематографу.

Однако кинетоскоп страдал одним существенным недостатком: он был «кинематографом» для одного. Фильма в кинетоскопе не проектировалась на экране, а рассматривалась непосредственно через окуляр.

Этого было достаточно для научно-исследовательских целей. Но такой аппарат не мог получить массового распространения. Ему недоставало того, что явилось одной из основных причин успеха аппарата бр. Люмьер — возможности одновременного показа фильмы большим аудиториям.

Решение проблемы нашлось на пути соединения аппаратов, воспроизводящих иллюзию движения, с «волшебным фонарем».

Она была разрешена в аппарате бр. Люмьер, который, как в фокусе, соединил в себе все лучшее что было сделано изобретательской мыслью в данной области до него.

Аппарат бр. Люмьер давал решение всех трех задач:

а) разложения видимых форм движения на отдельные фазы в процессе фиксации их,

б) воспроизведения иллюзии движения путем сложения этих фаз в процессе проектирования и

в) увеличения изображения проектируемого движения в сотни раз, то есть превращение его в зрелище, доступное массовым аудиториям.

С изобретением аппарата бр. Люмьер кино как техническое явление можно считать родившимся. Техническую предисторию его можно считать законченной. Начинается его история.

Человечество обогатилось новым орудием идеологического производства.

Каковы же были пути использования этого орудия?

Этих путей было несколько. Как известно, основная работа по изысканию способов фотографической записи и воспроизведения движений велась с научно-исследовательскими (Жансен, Марей, Демени и т. д.), а отчасти с педагогическими (Ухациус и др.) целями.

История кинотехники уходит своими корнями не в историю зрелищных форм (хотя поиски новых развлекательных аттракционов сыграли в ней, конечно, известную роль), а в историю изобретений научно-исследовательского инструментария.

Кино рождалось не в качестве новой формы искусства и не в качестве формы выражения вообще, а в качестве орудия научной работы. И это качество, как одно из основных, сохраняется за кинотехникой до сих пор.

Кинотехника позволяет документировать со значительной точностью видимые (а с изобретением звукового кино и слышимые) явления объективной действительности. И уже это одно открывает перед научной методикой огромные возможности: возможность сохранения документированных при помощи кинотехники событий для истории; возможность детального изучения отдельных фаз движения; возможность многократного повторения однажды записанного на пленке движения с исследовательскими целями; возможность пересылки его для исследования в другое место и т. д.

Но свойством простого документатора явлений отнюдь не ограничиваются научно-исследовательские возможности киносъемочного аппарата.

Изменение во время съемки темпа движения пленки в аппарате открывает целую новую область научной методики: метод «разжижения» и «сгущения» времени.

В соединении с другими исследовательскими инструментами киносъемка открывает возможности более тщательного изучения ряда явлений природы, чем это возможно каждым из этих инструментов в отдельности. В соединении с микроскопом кинотехника позволяет фиксировать и детально изучать движения микроорганизмов. В соединении с рентгеноаппаратурой она позволяет фиксировать и изучать движения, происходящие внутри «непрозрачных» тел, и т. д.

Нет области знания, в которой в той или иной степени не могла бы быть использована кинотехника в качестве научно-исследовательского инструмента.

В физике и химии, в биологических науках и науках технических, в промышленности и сельском хозяйстве, в транспорте и связи, в медицине и военном деле, в области искусств и языкознания — всюду можно отыскать примеры успешного примене-

ния кинокамеры в качестве орудия научно-исследовательской работы.

Таким образом первым свойством кино, входящим в круг свойств, составляющих его специфику, является его техника, позволяющая документировать и научно исследовать явления объективной действительности в движении, то есть быть орудием чувственно эмпирического, а затем и научного освоения мира.

Это чрезвычайно важное свойство, которое не должно быть недоучитываемо при изучении возможностей кинематографа.

Однако главная линия развития кино пошла не по пути научно-исследовательского его применения, а по совершенно иному.

В техническом свойстве кино быть средством документации и воспроизведения движений скрывалась возможность использования его в социальных условиях, созданных империалистической стадией капитализма в качестве развлекательного аттракциона.

Уже кинетоскоп Эдиссона был не столько научным прибором, сколько таким аттракционом. Отдельные экземпляры этого аппарата, снабженные автоматами для непрерывного движения ленты, выставлялись на ярмарках и в вокзалах крупных железнодорожных станций и за небольшую плату доставляли всем желающим тридцатисекундное «удовольствие» видеть «живые картины» — прыгающих детей, дерущихся фехтовальщиков и т. д.

Аппарат бр. Люмьер обладал в развлекательном отношении неизмеримо большими возможностями. Изображения, отбрасывавшиеся им на экран, были в сотни раз крупнее, а длительность сеансов измерялась уже не секундами, а десятками минут.

Относительная несложность техники кинопроекции и возможность одновременного «потребления» сеанса сотнями людей превращала аппарат бр. Люмьер в дешевый аттракцион, доступный самым широчайшим массам городского населения. А в условиях капитализма этого было достаточно, чтобы этот аттракцион получил быстрое распространение.

В первые месяцы и годы существования кинематографа весь интерес зрителей сосредоточивался не на том, что и как показывалось на экране. Показывались ничем не замечательные вещи: выход рабочих и служащих из мастерской бр. Люмьер, движущийся поезд, прибой волн, танцующая балерина и т. п. Интерес сосредоточивался на самом физическом факте «живых картин». Кинематограф давал механическую иллюзию жизни, подражая ей. А еще Аристотель заметил, что простое подражание может доставлять удовольствие [1]. На этом была построена притягательность первых шагов зрелищного кинематографа.

> «В то время, — говорит Леон Муссинак, — достаточно поражала передача движения картины, и локомотив венсенского поезда, рушивший на своем пути все преграды, раздавил тогда же под напором волнения и наши сердца. Самые обыкновенные происшествия каждодневной жизни бессознательно преображались, как бы окутанные какой-то символикой. Достаточно было человеку, переходя улицу, повернуть голову и улыбнуться в сторону объектива, чтобы публика была потрясена этим событием [2].

Но аттракционный период в его чисто технической стадии был исчерпан в течение первых же нескольких лет. Достаточно было каждому просмотреть две-три «живых картины», чтобы физический факт их возможности перестал поражать воображение.

Чтобы поддерживать интерес к повторным посещениям киносеансов, нужно было центр интереса зрителя переместить с техники кино на содержание того, что показывалось при помощи этой техники. Нужно было разнообразить фильмы. Потребовался кинорепертуар.

По какому принципу создавался этот репертуар?

Поскольку на том этапе киносъемочная камера рассматривалась в качестве простого орудия документации движений, а фильмы — в качестве добросовестных «живых фотографий», постольку, естественно, внимание сосредоточилось на съемке тех явлений, которые сами по себе, вне всякой связи с кино могли представлять интерес для широких зрительских масс.

Для мелкобуржуазных и пролетарских масс, составлявших с первых дней истории

---

[1] «... Подражание всем доставляет удовольствие... — пишет Аристотель в своей «Поэтике»,— ...Мы с удовольствием смотрим на самые точные изображения того, на что в действительности смотреть неприятно, например, на изображения отвратительнейших зверей и трупов» («Поэтика», пер. Новосадского, изд. «Академия», 1927, стр. 44).

[2] Леон Муссинак. «Рождение кино», русский перевод. Изд. «Академия», Ленинград, 1926, стр. 30.

кино его основной зрительский контингент, такой интерес могли представлять редкие явления природы, быт чужих стран и народов, сенсационные политические события, наконец, развлекательные номера зрелищных предприятий — цирка, эстрады, варьете и т. д. Все эти вещи в условиях капитализма подавляющему большинству этих масс недоступны в реальности, и поэтому зрители кино охотно смотрели отражение их на экране. Естественно, что внимание кинопредпринимателей в первую очередь направилось в эту сторону.

Содержанием фотографировавшихся явлений и определялись первые типы и виды фильм. В старых каталогах кинофирм встречаются следующие «жанры» фильм того периода: «видовая», «с натуры», «текущие события», «спортивная», «акробатия», «балет», «гимнасты» и т. д.

В «Каталоге несгораемых лент» бр. Пате, изданном на русском языке в начале мировой войны, но включавшем в себя главным образом фильмы первого десятилетия, имеются такие, например, названия с пояснительными к ним подзаголовками: «Ниагара» (видовая), «Охота на жирафа» (с натуры), «Японские эквилибристы» (акробатия), «Коппелия» (балет), «Престидижитация» (фокусы), «Вальс апашей» (танцы), «Школа гимнастики в Жуанвилле» (спортивная), «Состязание в скорости между гидропланами и моторными лодками» (с натуры) и т. п.

Кинотехника все еще сводится к орудию документации отдельных участков действительности. Роль оператора (единственного тогда «творческого» киноработника) сводится к отбору и фиксации этих участков — без активного вмешательства в ход их развития.

■

Однако уже в первом же десятилетии начинается процесс постепенного осознания особенностей кинотехники и влияние ее на форму кинозрелища.

Если в части съемок «с натуры» пассивная роль кинотехники сохраняется еще в течение продолжительного периода времени (пока из них не вырастают и окончательно не складываются два особых вида фильм—научно-популярная фильма и кинохроника), то в части съемок зрелищных номеров кинотехника начинает вскоре приобретать роль активного фактора.

Погоня за все новым и новым развлекательным материалом толкает кинопредпринимателей к переходу от съемок простейших цирковых и эстрадных номеров к съемкам более сложных сюжетных вещей—сначала пантомим и эстрадных скетчей, потом небольших театральных водевилей, потом отдельных сцен из модных драм и т. д. При этом с особой четкостью обнаруживаются недостатки кинотехники в сравнении с техникой театральной — беззвучность, бесцветность и плоскостность фильмы.

Перед кинооператором с логической неизбежностью встала задача предварительного учета тех искажений снимаемой театральной сцены, которым она обязательно должна была подвергнуться в процессе фиксации на пленке.

Естественно, напрашивается мысль о необходимости внесения в снимаемые объекты предварительных поправок с целью получения зрелища, хотя и искаженного в сравнении со снимаемым объектом, но все же более приспособленного к специфическим условиям киновосприятия.

Первоначально эти поправки носят чисто фотографический характер. Они не выходят за пределы тех композиционных и световых «эффектов», которыми пользуются провинциальные фотографы для «эстетизации» снимаемых ими «портретов» и «групп». Кадр «компануется» по элементарным законам живописи, учитываются изобразительные возможности света и т. п.

Однако с течением времени эти поправки начинают приобретать более существенный сюжетно-смысловой характер. Отсутствие в немом кино звучащего слова приводит к мысли о замещении его усилением движения. Диалектика драматической борьбы, внутренние пружины которой не поддаются фотографированию, заменяется внешним усложнением фабулы. Психологическая глубина игры актеров, характерная для театра, подменяется яркостью механического выявления эмоций.

Если техника театра (размеры сцены, условия освещения, расположение мест для зрителей и т. д.) на каждом этапе его истории в известной мере определяла соответствующие ей технику актерской игры, приемы построения мизансцены и т. д., а через них влияла и на формально конструктивные стороны драматических произведений, то, естественно, что и кинотехника в

конечном итоге потребовала своей специфической техники актерской игры, своих приемов режиссуры, своей драматургии.

От простой фиксации номеров эстрадно-театрального репертуара совершается переход к съемке инсценировок, специально поставленных для кино. Так рождаются первые собственно кинематографические «художественные» жанры»: «кинодрама»—эта сведенная к голому сюжету карикатура на драму театральную, и «комическая»—нечто среднее между фарсом и цирковой клоунадой.

С переходом к специальным инсценировкам производство фильм начинает обретать некоторые черты художественно-творческой работы. Если раньше роль авторов фильм сводилась к отбору готовых объектов съемок, то теперь они уже самостоятельно начинают конструировать новые объекты применительно к постепенно осознаваемым законам «движущейся фотографии».

Но эти законы рассматриваются еще только как ограничения, как печальная необходимость, как одностороннее сужение выразительных средств в сравнении с театральными. Фильма все еще рассматривается в качестве плохой копии театра.

Съемочный аппарат все еще продолжает играть роль простого орудия документации. Его выразительные возможности еще не включены в арсенал средств художественного воздействия...

■

Осознание выразительных свойств кинематографической камеры начинается с обнаружения ее «трюковых» возможностей.

Открытие замедленной и убыстренной съемки, обратной съемки, съемки с остановкой движения пленки и подменой одного объекта другим, съемки на черном бархате, открытие эффектов двойных и многократных экспозиций, эффектов проектирования на экран негатива и т. д.—все это развернуло перед кинооператорами и первыми начинавшими формироваться кадрами кинорежиссеров целую огромную область новых формально-технических приемов, совершенно неизвестных театру и присущих только кино.

Стремление к максимальному использованию этих приемов приводит к созданию нового кинематографического жанра—«феерии». Перед кинорежиссерами открылись необозримые возможности фантастики, реализуемой техническими средствами. Урбан Гад, один из первых театральных режиссеров, перешедших на работу в кино, с изумлением останавливается перед миром кинематографической фантастики:

> «Мы можем показывать сверхестественные явления, менять пейзажи, вызывать и прогонять духов, — писал он в своей книге «Der Film, seine Mittel, seine Ziele»,—можем показывать великанов, переходящих вброд океан, карликов, прохаживающихся по ладони. Фильм может наглядно изобразить все сказки из «Тысячи и одной ночи», все видения мистиков и святых» [1].

В этом отношении все ухищрения театральной техники бледнеют перед могуществом кинотехники.

И наряду с «видовыми», «хроникой», «кинодрамами», «комическими» «фабрики» по производству фильм начинают выбрасывать на рынок бесчисленные «киносказки» и «кинофеерии», показывающие оживление статуй, превращения цветов в фей, похождения чертей, сны, галлюцинации и т. п.

Это увлечение фантастикой было непродолжительным. Уже начиная со второго десятилетия существования кинематографа «феерические» жанры вытесняются из обычного репертуара в репертуар детских фильм. Но историческое значение «феерического» жанра весьма велико. Фиксируя внимание кинорежиссеров и операторов на формально технических свойствах съемочного аппарата, этот жанр способствовал скорейшему выявлению этих свойств и использованию их в других жанрах.

Таким образом «феерию» можно считать переходной, но более высокой по сравнению с предыдущими ступенью на пути к нахождении кино своих специфических средств.

Начинает складываться «язык» кино.

Это еще не членораздельная речь взрослого. Скорее, это лепет ребенка, стихийно выражающего свои чувства, не осознавая их смысла. Техника еще довлеет над формой. Но в сравнении с голым натуралистическим «фотографизмом» первых лет это значительный шаг вперед.

---

[1] Цитирую по книге Р. Гармса «Философия фильмы». Изд. «Академия», Ленинград, 1927, стр. 123.

Сквозь чистую технику пробиваются первые ростки новой выразительной формы.

Тем временем кино совершало свое победное шествие по лицу земного шара. Все новые и новые тысячи и десятки тысяч кинопроекционных аппаратов расползаются из предприятий бр. Пате, Гомона, Эдисона и других по городам и селам всех пяти частей света. Все новые и новые миллионы людей начинают добровольно нести свои сантимы, центы и копейки в уплату за полутарачасовую порцию киноудовольствия.

К 1910 году кинематографы Чикаго насчитывают уже 93 тысячи мест, Нью-Йорка 150 тысяч, Филадельфии—157 тысяч и т. д. Число ежедневных посещений кино в САСШ достигает к этому времени 5 миллионов, что составляет одно ежедневное посещение на 18 человек населения Соединенных штатов, включая стариков, больных и грудных младенцев.

Количество ежемесячно выпускаемых разными странами фильм исчисляется тысячами названий. В одних Соединенных штатах в 1910—1911 годах ежедневно выбрасывалось на рынок до 40 драм и комедий внутреннего производства [1].

Кинематография становится одной из доходнейших областей приложения капитала.

В 1911 году фирма бр. Пате выдает своим пайщикам дивиденд в размере 90 процентов. За 14 лет (1898—1912) основной капитал этой фирмы возрастает в 30 раз: с одного до 30 миллионов франков.

За период в. 10—15 лет кинематография превращается в крупнейшее социальное явление. Господствующие классы обращают на нее свое пристальное внимание. Буржуазия не только в лице своих отдельных представителей, непосредственно вкладывающих капиталы в кинематографию как в область хозяйствования, но и как целое, как класс начинает понимать, что здесь речь идет о явлении особого порядка.

Буржуазия начинает осознавать его огромное значение как орудия обработки сознания широчайших масс.

Представительствуемая правительствами отдельных стран, она стремится организованно влиять на содержание кинематографических фильм. Если на первых порах она еще не ставит перед кино прямо агитационных задач (отдельные исключения ввиде американской фильмы 1898 года «Долой Испанию» или ура-патриотических кинохроник не в счет), то во всяком случае она организует контроль за тем, чтобы отдельные капиталисты в погоне за прибылями не забывали общеклассовых интересов, чтобы они не выпускали на экран картин, противоречащих этим интересам.

В первую очередь это организованное влияние проявляется в форме цензурного воздействия. Так например, уже в 1908 году начальником берлинской полиции издается постановление об обязательной предварительной киноцензуре. Вскоре аналогичные постановления издаются саксонским и баварским правительствами. Вводится киноцензура в Дании, России и других странах. Эти мероприятия в административном порядке определяют границы, переступать которые воспрещено авторам фильмы.

Разумеется, и до введения цензуры фильмы не выходили за пределы капиталистической идеологии. Производимые буржуазными режиссерами и операторами внутри капиталистических предприятий, они, разумеется, и не могли содержать никакой иной идеологии, кроме идеологии господствующих классов.

Но буржуазия каждого конкретного государства хочет иметь гарантию, что на экран не проникнут фильмы, в чем-либо неблагонадежные не только с точки зрения общебуржуазных интересов, но и с точки зрения более узких «национальных» интересов.

Буржуазия овладевает кинематографом не только хозяйственно, но и идейно. Она следит за тем, чтобы какой-нибудь реалистически честный «кино-Бальзак» не рассказал о ней с экрана правду миллионам зрителей. Чтобы какой-нибудь «кино-Верещагин» не отразил натуралистические язвы разлагающегося капиталистического строя.

Она требует от кинематографа, чтобы он отражал ее собственные (и притом не все, а только укрепляющие капитализм) представления о действительности.

Таким образом если в первые годы, в «аттракционный период», кино сводится к

[1] Нужно помнить, что метраж фильм того периода был значительно меньше метража современных фильм. Нормальный размер фильмы того времени — 1 ролик — 250—300 метров. Лишь в единичных случаях этот размер повышался до 2 роликов — 500—700 метров, и лишь в исключительных случаях до 3—4 роликов — 1 000 и больше метров.

зрелищной технике, и эта техника в основном лимитирует конкретные формы его проявления, то с осознанием его значения как идеологического орудия эти формы получают новый лимит: узкие рамки сознания господствующего класса.

С этого момента развитие кино как идеологической формы идет под знаком борьбы двух тенденций:

1) кинотехники, продолжающей развиваться отчасти под влиянием развития техники материального производства, отчасти под влиянием постепенного обнаружения ее собственных специфических законов и разворачивающей перед творческими работниками кино все новые и новые выразительные возможности, и

2) идеологии загнивающей империалистической буржуазии, превращающей эту технику в орудие своих узкоклассовых интересов.

Если первая сила с каждым своим успехом уменьшает формально техническую ограниченность кино как выразительного орудия, то вторая, наоборот, с каждым шагом своего неуклонного движения к могиле увеличивает идейную ограниченность его.

Конкуренция между отдельными кинокапиталистами требует непрерывного усовершенствования техники съемки, обработки и проекции фильм, требует непрерывного повышения силы воздействия на зрителя, а господствующий класс устанавливает непреложный закон: «распространять только мои идеи и никаких других!»

Загнивающая буржуазия боится показать мир во всей его многогранности, во всей сложности его противоречий, борьбу этих противоречий, неизбежность революционного преобразования общества, неизбежность своей гибели и победы социализма. Она предпочитает создавать иллюзорный мир и выдавать его массам за действительность. Для кино, одной из самых массовых форм идеологического воздействия, придумывается специальная «философия». Принцип оглупения масс, проводимый капитализмом при помощи всех имеющихся в его распоряжении идеологических средств—прессы, беллетристики, граммофона и т. д.,—здесь подымается на «теоретические высоты»:

> «Жизнеспособность кинематографа...—пишет Э. Кустэ, автор популярной французской книжки «Кино и его чудеса»,—могла быть упрочена только под условием отказа от постановки исключительно реальных сцен, взятых из действительности (речь идет о «кинохронике»—Н. Л.). Было недостаточно увековечивать на ленте безыскусственные сцены, разыгрывавшиеся сами собой перед объективом камеры: надо было прибегнуть к фикции, подделываться под вкусы вечно пребывающего в детстве человечества, предпочитающего вымысел действительности, романтику—повседневной прозе. Большинство публики всегда настроено сентиментально, помешано на романах-фельетонах, презирает неприкрашенные факты, требует волшебных сказок» [1].

Свойства, сознательно прививаемые массам господствующими классами, Кустэ пытается выдать за «вечные», имманентно присущие этим массам.

Гораздо более правильно объясняет пустоту и бессодержательность буржуазного кинематографа Эптон Синклер. Характеризуя в одной из своих статей американское кино, он пишет:

> «Кинокартины делаются для детей и для людей, впавших в детство. Последние составляют большую часть населения Америки, и все, что им непонятно, должно быть отброшено. Поэтому мир кинокартин это мир слащавой сентиментальности, крепкой собственности и суровых условностей. Это сказочный мир, полный детского желания того благополучия, которое не сможет разрушить никакая суровая действительность. Многие люди верят в этот мир, и этот мир должны давать массе режиссеры и актеры кино. Но ни актер, ни режиссер не определяют содержания картины. Последнее слово остается за предпринимателем или стоящим за его спиной финансистом, который держится особого мнения насчет того, чему должен верить народ» [2].

Не массы, а финансовый капитал решает, что должны смотреть эти массы в кино.

---

[1] Эрнст Кустэ, «Кино и его чудеса», перевод с французского. Научное книгоиздательство, Ленинград, 1925 г., стр. 71. (Разрядка моя—Н. Л.).

[2] «Ложь класса». Цитирую по русскому переводу, напечатанному в журнале «Кинонеделя», № 34 за 1924 г.

Но если финансовый капитал против умного кинематографа, против фильм, насыщенных богатым идейным содержанием, то он вовсе не против богатой и пестрой формы. Напротив, чем разноцветнее, чем орнаментальней, чем красочней эти формы, тем легче замаскировать убожество содержания.

Финансовый капитал готов всячески поощрять любые формальные поиски, если они сулят ему экономические и политические выгоды.

Поэтому вслед за открытием первых выразительных возможностей кино начинается полоса усиленных формальных исканий.

Примерно, к началу империалистической войны кино накапливает уже значительный арсенал своих собственных выразительных средств.

Таковы, например, приемы наплывов и затемнений, усложненные приемы многократных экспозиций, разнообразная нюансировка резкости снимков, сложные лабораторные впечатывания и пластические деформации эмульсии, графическая мультипликация и т. д.

Но несомненно самыми значительными открытиями нужно считать: открытие крупного плана, вооружившего кино приемом ознакомления зрителя с мельчайшими деталями развертывающегося на экране действия, и тесно связанного с ним приема почти неограниченной переброски времени и места действия, получившего позже, уже в советском кино название монтажа.

Далеко не все из этих открытий и изобретений были освоены практикой кино до войны. Массовое освоение их нужно отнести ко времени самой войны и, еще больше, к послевоенному периоду.

Но освоение даже части этих технических достижений позволило передовым кинорежиссерам и операторам перейти к попыткам создания более сложных в сравнении с прежними кинопостановок.

Удлиняется метраж фильм—до 1 200, 1 500 и даже 2 000 метров. Прежний сеанс, состоявший из пяти-шести разнообразных короткометражек, превращавших его в своеобразное «варьетэ на экране», заменяется сеансом, составленным из одной фильмы (с приложением в отдельных случаях небольшой «видовой», хроники или «комической»).

Это вносит в сеанс единство впечатления и позволяет брать более сложные темы и более обстоятельно их разрабатывать.

В поисках этих более сложных тем кино обращается к художественной литературе. Начинается длинная цепь киноинсценировок классических литературных произведений. Возникают новые кинематографические жанры: «кинороман», «киноповесть», усложненная («психологическая») «кинодрама» и т. п. Массовый зритель воспринимает эти перемены как свидетельство дальнейших успехов кинематографа в смысле приближения его к уровню недоступного для этого зрителя театра. Этот зритель не задается вопросом: искусство или не искусство кино? Для него не важно «как называется». Ежедневно миллионами и десятками миллионов единиц он наполняет кинотеатры и тем выражает свой «вотум доверия» зрелищу, предлагаемому ему там. Но в сравнении с художественным уровнем, достигнутым за тысячелетия своего существования другими докинематографическими искусствами—живописью, литературой, тем же театром,—художественное качество довоенного кино даже в лучших из фильм бесспорно остается все еще неизмеримо более низким.

Схематизм сюжетов, грубость и примитивность приемов, техника, еще неосвоенная художественно, — все это отталкивает от кино подавляющее большинство представителей старых искусств.

■

Но просто отмахнуться от нового зрелища уже было нельзя.

Нужно было решить вопрос, что же такое кино, как зрелищная форма.

Является ли оно искусством. И если нет, то может ли оно стать искусством в будущем?

Двадцать, пятнадцать, и даже десять лет назад подавляющее большинство буржуазных и мелкобуржуазных художников и искусствоведов отвечало на этот вопрос резко отрицательно. Даже наиболее «левые» из них отказывались признавать за кино какое бы то ни было отношение к искусству. В 1912 году В. М. Мейрхольд писал в своей книге «О театре»:

> «Кинематографу, этому кумиру современных городов, придается защитниками его слишком большое значение. Кинематограф имеет несомненное значение для науки, служа под-

спорьем при наглядных демонстрациях; кинематограф — иллюстрированная газета («события дня»), для некоторых (о ужас!) он служит заменой путешествий. Кинематографу, однако, нет места в плане искусства даже там, где он хочет занять лишь служебную роль».

Мейерхольд 1912 года видит в кино только фототехнику, а всякая техника, по его мнению, исключает искусство.

«Имея несомненное значение для науки, — продолжает он, — кинематограф, когда его притягивают к служению искусству, сам чувствует свою беспомощность и тщетно пытается приобщиться к тому, что носит название «искусства». Отсюда его попытка отделаться от принципа фотографии: он сознает необходимость оправдать первую половину своего двойного наименования «театр-кинематограф». Но театр искусство, а фотография не искусство.»

«Является ли движущаяся фотография искусством?» — спрашивает Ланге и отвечает:

«Ответ на этот вопрос дан уже в составной части слова, а именно в «фотографии». Движущаяся фотография может быть искусством только в той степени, какой им сможет быть фотография. А последняя, как известно, не является искусством» [1].

Ланге считает, что хотя фотография и может в известной степени приближаться к искусству, но в основе ее лежит «технический процесс как таковой», а технический процесс, по его мнению, несовместим с искусством.

Ланге считает, что в произведении искусства «для нас важно как раз то, чем оно отличается от природы, что возвышает его над природой», понимая под «возвышением» идеализацию в смысле одухотворения чувственного опосредствования, выявления субъективной техники и субъективного стиля.

«Такого субъективного стиля, — уверен Ланге, — не может иметь фотография, и движущаяся в том числе никогда.»

Больше того: Ланге считает, что кино дальше от искусства, чем статическая фотография:

«Движущаяся фотография менее художественна, чем обыкновенная фотография, ее следует сопоставлять не с живописью и скульптурой, то есть с настоящими искусствами, а с различными видами ярмарочных аттракционов, вроде панорамы, паноптикума и фокусничества».

Еще позже—уже в 1923 году—кино как искусство отрицает не кто иной, как... будущий глава киноформализма В. Б. Шкловский.

«Кинематограф, — писал он в своей брошюре «Литература и кинематограф», — в самой основе своей вне искусства. Я с горем вижу развитие кинематографа и хочу верить, что его торжество временное» [1].

Идеалистическое и метафизическое мировоззрение буржуазных и мелкобуржуазных художников и искусствоведов растерялось перед новым сложным явлением. Из истории искусства прошлого они твердо знали, что техника и искусство — понятия несовместимые, что в сравнении с техникой материального производства «техника» искусств всегда остается примитивной, кустарной, мало ощутимой. И когда история создала новую выразительную форму, выросшую из техники и базирующуюся на ней, форму, не укладывающуюся в рамки старых привычных представлений, то буржуазные (и мелкобуржуазные) художники и искусствоведы решительно запротестовали.

Готовые эстетические каноны оказались непригодными для кино. Тем хуже для него! Значит оно вне эстетики! Значит оно не может быть искусством! Значит передать его в другое «ведомство».

Так было еще 9—10 лет назад.

За истекшее с тех пор время такую точку зрения на кинематограф со стороны буржуазного искусствоведения можно считать изжитой. Проблемами киноискусства начинают заниматься маститые профессора эстетики. На искусствоведческих разделах университетов ему посвящаются специальные курсы. На темы о кино пишутся докторские диссертации. На главных языках мира создается целая литература о «философии» и «эстетике» кино.

Можно считать, что в настоящее время кино как выразительная форма окончательно и бесповоротно признано искусством. ■

Чем же объясняется этот поворот? Где нужно искать его основные причины? В

[1] Кондрад Ланге «Das Kino in Gegenwart und Zukunft».

[1] В. Шкловский. «Литература и кинематограф». Русское универсальное издательство. Берлин. 1932 стр. 25.

первую очередь их нужно искать в тех дальнейших огромных технических (и вытекающих из них формальных) достижениях, которых кино добилось в послевоенный период и особенно на протяжении последнего десятилетия.

Подхлестываемые взаимной конкуренцией кинотресты стремятся в минимальные сроки освоить все новые достижения конструкторской и художественной киномысли, которые могут дать удешевление и ускорение производственных процессов или повышение эмоционально воздействующих качеств фильмы.

Как известно, в этот период появляются все новые и новые системы съемочных аппаратов, приспособленные для самых разнообразных условий работ.

Конструируется целая серия камер для съемки с рук, в колоссальной степени увеличивающих подвижность прежде инертного кинообъектива.

Чрезвычайно обогащается оптика, появляется значительное число новых сортов пленки, вносятся усовершенствования в область техники графической мультипликации, значительно совершенствуется проекционная техника и т. д.

Основная масса этих усовершенствований преследовала цели расширения и обогащения выразительных возможностей кино.

Повышение светосилы объективов, свето- и цветочувствительности пленки и актиничности осветительных приборов делают киноаппарат почти столь же чувствительным к явлениям видимого мира, как и сетчатка нашего глазного яблока. «Киноглаз» получает возможность «видеть» и «запомнить на пленке» почти все, что способен видеть и запомнить человек.

Благодаря усовершенствованным штативам объектив съемочного аппарата, управляемый человеком, приобретает способность следовать по пятам за любым движением, фиксировать людей и вещи с любой точки зрения — с точки зрения глаза, смотрящего снизу вверх и сверху вниз, прямо и косо, издалека и вблизи, с неподвижной точки и с точки, описывающей самые сложные троектории [1].

И вот эти «чувствительность» и подвижность киноаппарата плюс разнообразие свойств различных сортов пленки, добавочных линз и других оптических приспособлений, позволяющих сознательно изменять и варьировать характер изменений, плюс возможности кинематографа менять темп движения пленки в аппарате, превращают кинокамеру из орудия пассивной регистрации видимых явлений действительности в орудие активной оценки их.

Оператор получил возможность при помощи аппарата не только документировать эти явления, но и в процессе документации, в известных границах, освещать их.

Кинематографическая камера превращается в орудие выражения субъективного отношения человека, управляющего ею, к тем объектам, которые она запечатлевает на пленке.

Снятые соответствующим образом, эти объекты выглядят с экрана измененными «светлее» или «темнее», «радостнее» или «печальнее», «спокойнее» или «взволнованнее», чем в реальной действительности. Камера превращается в такое же послушное орудие в руках кинохудожника, как кисть в руках живописца или слово у писателя. Создавая свои образы, кинематографист может пользоваться любыми стилистическими установками — натуралистически или реалистически, импрессионистски или экспрессионистски.

Параллельно осознаются и осваиваются выразительные возможности света — естественного и искусственного, разной силы и разной тональности, направленного под различными углами зрения.

Осознаются и осваиваются выразительные особенности мимики и жеста человеческого тела, не сопровождаемые звуками речи (игра актера немого кино).

Осознаются и осваиваются выразительные особенности планов съемки (дальнего, среднего, крупного), техники кинематографических декораций, грима, костюмов и др. аксессуаров.

---

[1] Эти возможности киноаппаратов привели в свое время «киноков» к идеалистической фетишизации кинотехники, к наделению ее самостоятельной «волей», независимой от человека.

«... Я — киноглаз. Я — глаз механический», — писал Вертов в одной из своих деклараций.

«... Я машина, показываю вам мир таким, каким только я его смогу увидеть.

Я освобождаю себя с сегодня и навсегда от неподвижности человеческой, в непрерывном движении я приближаюсь и удаляюсь от предметов, я подлезаю под них, я влезаю на них, я двигаюсь рядом с мордой бегущей лошади, я врезаюсь на полном ходу в толпу, я бегу перед бегущими солдатами, я опрокидываюсь на спину, я поднимаюсь вместе с аэропланами, я падаю и взлетаю вместе с падающими и взлетающими телами...»

«Киноки» стремятся «к раскрепощению киноаппарата, пребывающего в жалком рабстве, в подчинении у несовершенного, недалекого человеческого глаза» (Дзига Вертов «Киноки-переворот», журнал «ЛЕФ» № 3 за 1923 г.).

«Киноки» не понимали, что киноаппарат только орудие в руках человека. И в этом — корень техницистических заскоков.

Все это приводит к постепенному выяснению особых, специфических кинематографических законов искусственного конструирования объектов съемки.

Если с самого начала истории кино киноаппарат (в части вненатурных съемок) только фиксирует цирковые и эстрадные номера, если позже эти номера корректируются с учетом предстоящего искажения их в процессе съемки, то с осознанием специфических кинозаконов режиссеры начинают подходить к каждой инсценируемой ими для съемки сцене, как к овеществлению художественного образа, уже предварительно построенного в сознании с учетом особенностей кинотехники.

Таким образом инсценировка отдельных сцен фильмы перестает носить характер натуралистического восстановления кусков объективной действительности или подражания театральным образцам, а превращается в самостоятельную творческую работу по смысловому обобщению и эмоциональной окраске изображаемых в фильме явлений, с учетом специфики кинотехники и ее законов.

Наконец, огромным достижением последнего десятилетия явилось всестороннее освоение так называемого монтажа, то есть техники и приемов произвольного (разумеется в известных пределах) манипулирования с кусками проэкспонированной пленки — склеивание отрезков любой длины в любой последовательности.

Осознание монтажа открыло перед творческими работниками богатейшие возможности смыслового и чувственного сопоставления этих кусков друг с другом, вооружила этих работников исключительным по своей гибкости средством дальнейшего обобщения и эмоциональной окраски уже прошедших через ряд стадий художественной переработки и запечатленных на пленке образов реальной действительности.

Все это в своей совокупности составило такой огромный арсенал разнообразнейших выразительных средств, что даже ограниченное условиями капитализма использование их в буржуазной кинематографии дало такие художественные результаты (фильмы Чаплина, Гриффитса, Абель Ганса, Строгейма и др.), которые заставили самых упорных отрицателей кино как искусства пересмотреть свои позиции.

Так постепенно человечество оказалось обладателем новой художественной формы...

Прежде чем перейти к дальнейшему, нужно внести в изложение некоторые терминологические уточнения.

В том разрезе, в котором взята проблема кино в настоящей работе, правильнее говорить не о киноискусстве, не о кино как особой художественной форме, а шире — о кино как специфической форме выражения, как о выразительной форме вообще. Что нужно понимать под термином «выразительная форма» в этом широком смысле? Поясним примером. Слово есть одно из средств выражения нашего сознания. Художественная литература, литература как искусство, пользующаяся этим средством, может быть названа словесной формой выражения или, что то же, словесной выразительной формой.

Но художественной литературой, как известно, не ограничивается область применения слова как средства выражения. Им пользуются также и в газете, и в научной литературе и т. д., которые следовательно также являются словесными выразителями формы, хотя они и не входят в понятие «художественная литература».

Понятие «словесная выразительная форма» шире понятия «художественная литература». Словесная выразительная форма в целом включает в себя и художественную литературу, и публицистику, и научную литературу (так же как и ораторскую речь, и бытовой разговор и т. д.), то есть все частные формы выражения, основным выразительным средством которых является слово.

В этом же широком смысле можно говорить и о кино.

Художественная кинематография, киноискусство есть новая форма выражения, выросшая на базе своей специфической техники. Но на этой же базе выросли и кинохроника, и учебное кино и т. д., то есть частные выразительные формы, пользующиеся в основном теми же выразительными средствами, что и киноискусство, но по-иному.

Следовательно можно говорить о кино как о многосторонней выразительной форме — более широкой, чем киноискусство, охватывающей не только художественную кинематографию, но и кинохронику, и учебную фильму и т. д. В. И. Ленин в своих директивах Наркомпросу рассматривал кино именно как многостороннее идеологическое оружие. А. В. Луначарский следую-

щим образом излагает точку зрения Ленина на проблему советского кино:

«В своих беседах со мной он (Владимир Ильич Н. Л.). — неоднократно касался вопроса кино и указывал на то, что кинопродукция должна быть сохранена в руках государства, что ее содержание должно определяться агитационно-пропагандистскими органами правительства и наркомпросами соответствующих республик. При этом надо стремиться главным образом к трем целям. Первая — широко осведомительная хроника, которая подбиралась бы соответствующим образом, то есть была бы образной публицистикой, в духе той линии, которую, скажем, ведут наши лучшие советские газеты. Кино, по мнению Владимира Ильича, должно кроме того приобрести характер опять-таки образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники. Наконец, не менее, а пожалуй и более важной, считал Владимир Ильич художественную пропаганду наших идей в форме увлекательных картин, дающих куски жизни и проникнутых нашими идеями как в том, что они должны были выдвинуть перед вниманием страны из хорошего, развивающегося, ободряющего, так и в том, что они должны были бичевать у нас или в жизни чужих классов и стран» [1].

И вот о кино как многосторонней выразительной форме, включающей в себя все частные киноформы, будет итти речь в дальнейшем.

■

Развитие кино не остановилось на немой его стадии. Тридцать лет истории немого кино оказались лишь предысторией к более высокой его ступени — кино звукового.

Стремление закрепить и сохранить в овеществленной форме свои слуховые ощущения, так же как и стремление закрепить зрительные ощущения, было свойственно человеку давно. Но реализация обоих этих стремлений оказалась возможной только на базе определенного уровня развития техники материального производства.

Эта база появляется лишь в последней стадии капитализма.

Усиленные поиски способов механической записи и воспроизведения звука совпадают по времени с усиленными поисками способов записи и воспроизведения видимого движения. В 1877 году изобретается Эдисоном фонограф, в 1887 году фонограф переконструируется Берлинером в граммофон. С появлением грамофона задачу закрепления и сохранения в овеществленной форме слуховых ощущений можно считать решенной. Дальнейшие усовершенствования в этой области идут исключительно по линии улучшения качества записей и воспроизведения звука (а также по линии удешевления себестоимости аппаратуры и пластинок) без сколько-нибудь существенных изменений его основных конструктивных принципов.

Как и все, что способно давать прибыль, грамофон подхватывается капитализмом, который, превратив его в орудие своего идеологического воздействия, дает ему широчайшее распространение.

Но в течение ряда десятилетий и немой кинематограф и «слепой» граммофон развивались каждый самостоятельно. Зрительные и звуковые ощущения можно было записывать и воспроизводить только порознь.

Правда; еще Эдисон пытался разрешить задачу синтезирования этих двух самостоятельных процессов путем соединения кинетоскопа с фонографом. Однако ни по качеству зрительных и слуховых ощущений, ни по степени разрешения проблемы синхронности звука и движения аппарат Эдиссона не удовлетворял самым минимальным требованиям, и вскоре был забыт.

Забыты были также многочисленные попытки соединения граммофона с появившимся вскоре кинопроекционным аппаратом. Все эти «хрономегафоны» (1901 г.), «кинематофоны» (1907 г.), «кинетофоны» (1913 г.) и другие не решали проблемы. Не решали они ее потому, что не давали возможности получения звука достаточной чистоты и силы, необходимых для обслуживания больших аудиторий, и неудовлетворительно разрешали проблему синхронности звука и движения.

Первая проблема получила свое первоначальное разрешение в технике массового радиовещания. Успехи последней в области конструирования и усовершенствования микрофонов, аппаратов для усиления звука и рупорных устройств, явилось одной из основных предпосылок развития техники

[1] А. В. Луначарский. «Кино на Западе и у нас». Теакинопечать. 1928 г., стр. 63—64.

звукового кино. Вторая проблема — проблема синхронности движения звука — нашла, как известно, свое наиболее удачное разрешение с переходом от механической записи звука на граммофонных пластинках к оптической записи его на той же пленке, на которой фиксировалось и движение.

С появлением аппаратов «триэргон» и «фонофильм», то есть примерно с 1922—1923 годов — проблему техники звукового кино можно считать разрешенной.

Недолго задерживается дело из-за эксплоатации новой техники. Крупнейшие кинотресты один за другим начинают перестраивать свою работу с учетом этого новшества.

А примерно с 1926 года начинается буквально победное шествие звукового кино по земному шару. Подстегиваемые конкуренцией кинотеатры в срочном порядке звукофицируются. В ряде капиталистических стран идет процесс бурного вытеснения немого кино звуковым. Так например, САСШ за 5 лет — с 1926 по 1931 год — из общего числа 14 500 коммерческих кинотеатров около 12 000, то есть свыше 80 процентов, перешли на демонстрацию тонфильм. Так же быстро процесс «звукофикации» происходит и в других странах.

Первые шаги звукового кино напоминают аналогичные шаги кино немого. Техника фиксации звука используется по линии наименьшего сопротивления. Если некогда зрителя занимала аттракционность живых картин, то теперь его внимание сосредотачивают на аттракционности элементарного совпадания звука и движения — на натуралистических возможностях звукового кино.

Репертуар первых звуковых сеансов состоит почти исключительно из документальных фильм: из звучащих «видовых» и звучащих «хроник», из «живых портретов» поющих баритонов и играющих скрипачей. Дальше идет документация театральных спектаклей, по преимуществу оперно-опереточного жанра.

В сравнении с достижениями немого кино первые тонфильмы в смысле выразительности были шагом назад. Кино в них снова превращается в чистую технику. Это было неизбежно. Творческим работникам звукового кино нужно было время на освоение нового явления и, в первую очередь, разумеется его техника. Но, как и в истории немого кино, немедленно нашлись «теоретики», которые первые художественные неудачи звукового кино подняли на «высоту обобщения». «Техникодокументалистская» стадия звукового кино была объявлена единственно возможным видом звуковой кинематографии. За звуковым кино как выразительной формой отрицалась какая бы то ни было перспектива. Еще в 1924 году В. Шкловский решительно заявляет, что: «голос в кино... не будет иметь успеха» [1].

На этой же позиции Шкловский остается и в 1927 году:

> Перед цветным кинематографом и кинематографом говорящим, — пишет Шкловский в своей брошюре «Их настоящее», — в качестве препятствия стоит не техника, а отсутствие необходимости. Говорящее кино почти так же мало нужно, как поющая книга» [2].

Другой формалистский кинотеоретик Ю. Тынянов защищает ту же точку зрения. Он категорически против звукового кино:

> «Идеальнейший кинетофон, — писал Ю. Тынянов в «Поэтике кино», — должен был бы пользоваться таким адски аккуратным монтажом, при котором действующие лица производили бы нужные им (и ненужные кино) звуки в полной независимости от законов развертывания киноматериала. Получился бы не только хаос ненужных речей и шумов, но он сделал бы неправдоподобной и законной смену кадров» [3].

Так принимается звуковое кино в штыки лагерем формалистов [4].

Но рядом с этими явно реакционными теориями возникают теории, хотя и признающие за ним огромное будущее, но сразу же пытающиеся без всяких к тому оснований ограничить пределы применения новой техники односторонними формальными нормами. В 1928 году три крупнейших советских кинорежиссера (С. Эйзенштейн,

---

[1] В. Шкловский. «Законы кино». Журнал «Русский современник» № 1. 1924 г., стр. 252.

[2] В. Шкловский. «Их настоящее». Теакинопечать. 1927 г., стр. 21.

[3] «Поэтика кино». Изд. Кинопечать. 1927 г., стр. 57.

[4] Справедливость требует отметить, что недопонимание возможностей тонфильмы обнаруживали в свое время не только воинствующие формалисты. Отрицательно относится к звуковому кино в 1928 г. и такой кинотеоретик, как Леон Муссинак, ответивший на анкету о будущности тонфильмы: «Будем откровенны и скажем, что кино ничего не выиграет от этой авантюры, но может потерять многое, если не все». («Советский экран» № 42 за 1928 г.).

В. Пудовкин и Г. Александров) выступают со статьей, в которой предупреждают кинематографистов против говорящих фильм, то есть «таких, в которых запись звука пойдет в плане натуралистическом, точно совпадая с движением на экране и создавая некоторую «иллюзию» говорящих людей, звучащих предметов и т. д.» [1].

Однобоко считая, что «основным средством воздействия кино является монтаж» и что натуралистическое синхронное использование звука «будет уничтожать культуру монтажа», авторы призывают режиссеров-звуковиков «к полному отказу от применения синхронно звучащей речи и переходу исключительно на контрапунктическое использование звука».

«Только контрапунктическое использование звука, по отношению к зрительному монтажному куску, — пишут они, — даст новые возможности монтажного развития и совершенствования».

«Первые опытные опыты со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами. И только такой «штурм» даст нужное ощущение, которое приведет впоследствии к созданию нового, оркестрового контрапункта зрительных и звуковых образов [2].

Практика звукового кино, как известно, полностью опровергла реакционные теории формалистов. Но эта же практика доказала и односторонность установки статьи тт. Эйзенштейна, Пудовкина и Александрова. Лучшие советские звуковые фильмы («Встречный», «Путевка в жизнь», «Окраина») дают достаточно убедительные образцы натуралистически синхронного сочетания звука и зрительного образа, а также сочетания контрапунктического.

Техника звукового кино позволяет пользоваться и одним и другим, и нет никакого смысла ограничивать ее только одной из этих возможностей.

Так же как и техника немого кино, техника тонфильмы является орудием выражения отношения человека, владеющего ею, к фиксируемым явлениям. Если немое кино в процессе съемки могло в известных пределах изменять масштаб, ракурс, тональность, ритм и т. д. видимых образов реальной действительности, то звуковое кино имеет возможность изменять не только видимые, но и слышимые образы этой действительности.

Меняя настройку звукозаписывающих приборов, звукооператор может в процессе записи «деформировать» высоту, силу, тембр и темп, то есть характеристику фиксируемых звучаний, и тем подчеркивать или затушевывать, усиливать или ослаблять те или иные стороны этих звучаний.

Так же как и немые кадры, можно монтировать звуковые кадры.

Разлагая отдельные звучания на элементы любой длительности, затем соединяя их в любой последовательности, «смешивая» различные звучания в единое целое, звукооператор в состоянии создавать таким образом совершенно новые, неизвестные до изобретения звукового кино комбинации их. Огромные еще неисследованные перспективы открывает метод так называемого «мультизвука», позволяющий оптическим путем получать звучания, никогда не существовавшие в природе.

Наконец, монтируя («контрапунктически») звуковые и немые кадры, соединяя их в любых сочетаниях, творческий работник тонфильмы получает возможность создавать совершенно неограниченные по разнообразию звуко-зрительные образы.

Техника звукового кино должна рассматриваться как новое, более разностороннее, чем техника немого кино, орудие выражения.

А само звуковое кино (в его функционировании) как новая, более богатая, чем немое кино, специфическая форма выражения.

---

[1] С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. Александров. «Заявка» жур. «Жизнь искусства», № 32, за 1928 г.
[2] Там же, всюду подчеркнуто авторами.

Ал. Абрамов

эптон Синклер
имеет честь представить
ВИЛЛЬЯМА ФОКСА

Полуфинал этой «трагедии» разыгрался в доме писателя Эптона Синклера в городе Пазадене, в штате Калифорния. В кабинете писателя сидел человек, который час за часом, день за днем рассказывал ему свою биографию. Писатель слушал, а стенографистка записывала. Так продолжалось тридцать шесть дней, пока не свалилась без чувств стенографистка, пока не наполнились ящики синклеровского стола кучей документов, счетов, кинопленки и корреспонденции, пока не были готовы 758 страниц на машинке, гигантская рукопись, достаточная, чтобы заполнить два увесистых тома.

Так родилась книга «Эптон Синклер представляет Вилльяма Фокса», книга о судьбе очень большого человека в Америке, одна из тех редких и любопытных книг, появление которых на американском рынке всегда вызывало или сенсацию или молчание. Книгу Синклера замолчали именно потому, что она была слишком сенсационна. Она приподымала завесу над махинациями крупнейших банковских хищников современной капиталистической Америки, демонстрировала падение одной из гигантских киноимперий—падение, которое подготовил мировой экономический кризис и которое выполнили и завершили банковские дельцы.

Имя Вилльяма Фокса отлично известно Америке, да пожалуй не только Америке. В течение двух десятков лет марка «Фокс-фильм» миллионы раз обошла экраны Америки, Азии и Европы и рост американской кинопромышленности был неотделим от роста производственного концерна, единолично возглавлявшегося Вилльямом Фоксом.

Все, кто читал синклеровский роман «Бостон», вероятно, помнят судьбу Джерри Уокера, плимутского канатного фабриканта. Преуспевающий делец, тип американского «сэлфмедмэн», то есть буквально «сделавший сам себя», Джерри Уокер вырос в слишком крупную на взгляд бостонских банков фигуру. И его раздавили, применив к нему одну из наиболее совершенных форм финансового разбоя — банковский заговор, превративший Джерри в банкрота.

Судьба Вилльяма Фокса в точности повторяет случай с Джерри Уокером. Только вместо 10 миллионов маленького канатного царства Джерри мы имеем 300 миллионов Фокса и мощную киноолигархию, целлулоидовые ленты которой много раз обвивали мир. К моменту своего падения Фокс был главой двух известных акционерных компаний: «Фокс-фильм» и «Фокс-театр - корпорейшен», почти единоличным владельцем крупнейшей производственной организации Мэтро-Голдвин-Майер и бесконтрольным собственником нескольких тысяч кинотеатров в Америке, Англии, на Гавайях, Филиппинах и Кубе, в Голландской Индии и даже в Исландии. В 1928 году годовая прибыль обоих концернов составляла 13 миллионов долларов, и даже в 1929 году, когда на бирже грянули первые громы надвигающейся кризисной бури, предприятия Фокса приносили все еще огромный доход.

История американского кинокороля рассказана Синклером в форме документированного очерка-биографии в обычной манере синклеровского «пуризма», скупым, почти бесстрастным, бескрасочным и очень точным языком репортера. Это не беллетристика, это документ социально-политического значения, но в клубке приведенных писателем фактов, событий и цифр есть какая-то волнующая последовательность, есть действие, есть напряженность, заставившая, например, известного американского писателя Флойд Делла «проглотить всю книгу, не отрываясь».

Но книга, несмотря на то что и в ней писатель повторяет свои общеизвестные идеологические ошибки, несмотря на неверный, с нашей точки зрения, анализ взаимоотношений Фокса и банков, любопытна не только для читателя, интересующегося «механикой» классическом Уолл-стрит, борьбой промышленного и финансового капитала,— она в значительной степени и даже пожалуй в большей степени интересна и для кинематографистов. История Фокса — это история всей американской киноиндустрии и трагедия Фокса — это ее трагедия. Недаром же корреспондент «Нью-Йорк таймс» назвал историю Фокса «голливудской трагедией» и недаром крах и запустение огромных кинопредприятий Фокса послужили сигналом к развалу всей голливудской кинопромышленности. Даже больше: на примере Фокса, на примере его биографии, на примере его художественной и коммерческой деятельности мы еще отчетливей увидим те социально-экономические пружины, которые определили лицо и развитие современной американской кинематографии.

Сама личность Фокса, его индивидуальные качества капиталистического дельца, в котором было что-то от хищников эпохи расцвета промышленного капитализма, как нельзя лучше характеризуют творцов, создававших эту кинематографию. Не Гриффитс и Сесиль де Миль, не Эрик Строгейм и Кинг Видор создавали ее, а торговец платьев Лемле, спекулянт Фокс, ресторатор Ласки, меховщик Зукор и башмачный фабрикант Уорнер. Среди них Фокс был наиболее ярким, наиболее совершенным стяжателем. Уже в раннем детстве он проявляет таланты будущего эксплоататора. Десятилетним мальчиком, торгуя сэндвичами в парке, он решает, что гораздо выгоднее не самому торговать, а нанимать для этой цели других. Он невероятно изобретателен. Он скупает старые зонтики и в дождливые вечера посылает мальчишек торговать ими у театральных подъездов. Работая подмастерьем в портновской фирме, он жадно копит, отказывая себе во всем и в точности повторяя образ жизни героев из книг «Как сделаться миллионером». К моменту изобретения Эдисоном «кинетоскопа» и рождения первых кинематографов Фокс уже является обладателем капитала в 50 тысяч долларов. Он вполне готов и тренирован для боя, который вскоре сделает его одним из будущих «королей» американской кинопромышленности.

Голливудский Мидас

Фокса недаром прозвали «голливудским Мидасом». В соединении с предприимчивостью, он был необыкновенно удачлив. Открыв один кинотеатр, он вскоре открывал и второй, а за ним третий и т. д. Он впервые перешел от практики небольших кинотеатров на 200—300 мест (большее количество мест требовало особых лицензий и соблюдения всех требуемых пожарной охраной мер) к роскошно оборудованному помещению на 2 000 мест и полной его загрузке, начиная с утра (до этого утренние сеансы не практиковались в Америке). Наличие собственных кинотеатров потребовало организации собственного кинопроизводства. В Америке эти два момента неотделимы. Объединение производства и проката, условия жесточайшей конкуренции вынуждают каждую производственную организацию иметь свои кинотеатры, и мы увидим впоследствии, как, создав эту производственную организацию, Фокс вынужден лихорадочно закупать новые помещения, все расширяя и расширяя свою театральную сеть.

Этот период творчества Фокса, период одновременного формирования и роста таких концернов, как «Мэтро-Голдвин» и «Парамонт», характерен для всей американской кинематографии безудержной волной самой низкопробной макулатуры, которую даже сами ее творцы стыдились назвать искусством. «Жизнь пожарного», «Ограбление поезда на Тихоокеанской железной дороге», «Автомобильные воры», «Нет матери, чтобы руководить ею», «Огни св. Эльма» — названий этих бесчисленных и безрадостных фильм не помнят даже в Америке. Фокс сам пишет для них сценарии или покупает их у голодных графоманов по десять долларов за штуку. Фокс вообще все делает сам. Читает сценарии, переделывает их, пишет заново, делает указания режиссерам и проверяет ежедневный доход кинотеатров. И это при оборотах предприятия, превышающих несколько миллионов долларов в год.

Стяжательство — характерная черта этого киномиллионера. Фокс работает буквально день и ночь для укрепления и расширения своих предприятий. Читая книгу Синклера, так и видишь этого нетерпимого, властного и жестокого человека с шести утра подгоняющего съемки, кричащего на директоров и направляющего актеров. Вечером Фокс читает сценарии, а ночью

проверяет счета постановок и, как лавочник, подсчитывает еженедельную выручку. Многому можно поучиться у этой железной, не знающей покоя энергии. Например, не было ни одного сценария (а фирма впоследствии выпускала не меньше одной фильмы в неделю), которого он бы за двадцать лет работы не прочитал сам, не сделал своих поправок и указаний. Поправки эти были больше дидактического характера — Фокс был отъявленный моралист и ханжа,— но они вносились регулярно и тщательно в каждый принятый фирмой сценарий. И не было ни одного титра, который бы Фокс сам лично не отредактировал. Мало кто даже из американских конкурентов Фокса мог похвастать столь налаженной экономически организацией. При этом Фокс никогда не забывал себя. Обладая лично ему принадлежащим состоянием в несколько десятков миллионов долларов, собственными виллами, поместьями и домами, он назначает себе директорское жалованье в 200 тысяч долларов, на 125 тысяч больше жалованья президента САСШ. Во главе сценарного департамента он сажает свою жену, дочь его первого хозяина портного в Ист-Сайде, а когда поток сценариев начинает превышать ее физические возможности, он передает ей наблюдение за декоративно-костюмным цехом. Впоследствии впрочем технический и художественный рост американской кинематографии заставляет его передать и это дело в руки крупных специалистов-художников.

До 1926 года после давней ликвидации «сигарных коробок», как в Америке называли трехсотместные кинотеатры, Фоксу принадлежало всего несколько крупных кинотеатров в Нью-Йорке и Чикаго. В 1926 году, в период полного расцвета американской кинематографии, когда Голливуд стал Эдемом и Голкондой буржуазного мира и выбрасывал на мировой рынок десятки картин в неделю, перед кинопромышленниками встал вопрос о создании мощных театральных объединений, гигантских монополий, охватывающих сотни и тысячи кинотеатров. Были пущены в ход все средства, обход законов, подкуп государственных чиновников, судей и муниципалистов, чтобы захватить в свои руки большее число кинотеатров. В конце концов это привело к тому, что в настоящее время ни одна производственная организация не может существовать, не имея собственных театров для демонстрации своих фильм. И это в свою очередь привело к тому, что с театрами произошло то же, что и с автомобильными или тракторными заводами: в сравнительно короткое время в Америке закрылось 6 тысяч кинотеатров. Но об этом потом.

Марлен Дитрих в новой „трагической“ роли

В период лихорадочной скупки театров Фоксу удалось скупить их около тысячи, главным образом по всему Тихоокеанскому побережью. Так, по словам Синклера, ни в Сан-Франциско, ни в Пазадене, ни в одном из городов западных штатов не было ни одного кинотеатра, который не принадлежал бы Фоксу. И ни в одном из этих театров не демонстрировалась фильма, которая не носила бы марки «Фокс-фильм». В условиях акульей конкуренции Фоксу пришлось пустить в ход всю свою изворотливость, весь свой коммерческий гений, чтобы обогнать конкурентов. Его соперниками были могущественный Зукор, глава «Парамонт», и братья Уорнер. Узнав в последний момент о замыслах Фокса, ведущего переговоры о покупке всей тихоокеанской «цепи» театров, они нажали на своих банкиров и вырвали часть театров у него из-под носа. Но Фокс перехитрил их. Войдя в сношения с Телефонно-телеграфной компанией, огромным промышленным

„Великий Эльмер" (картина о бейзболле). Арг. Джо Браун

спрутом, контролирующим вместе с могущественной Радиокорпорацией также и значительную часть американской кинопромышленности, Фокс, действуя через представителей компании, добился помощи «большой дубинки» (так в Америке называют негласное, но неотвратимое давление, оказываемое на кого-нибудь гигантами банковской улицы), сразу поставившей на колени его конкурентов. В данном случае это было давление Моргана, достигнувшее немедленных результатов. Вскоре все 800 кинотеатров западного побережья Америки были в руках Вильяма Фокса и образовали имущество новой основанной им акционерной компании «Фокс-театр-корпорейшен».

„Во власти спрута"

Именно так и назвал Синклер начало конца «голливудской трагедии». В своих бонапартистских стремлениях к созданию всеамериканской киноимперии, в своих мечтах о захвате власти во всех студиях Голливуда Фокс, по его же собственным словам, не знал никаких границ. Искусно лавируя между Сциллой преходящих промышленных кризисов и Харибдой очередных производственных неудач, Фокс был на вершине всяческого благополучия, когда газеты сообщили о смерти Маркуса Лоу, владельца большинства акций «Мэтро-Голвин-Мэйер». Фокс тут же делает предложение жене покойного об их продаже. Он знает, что надо торопиться, он знает, что и Зукор, и Уорнер, и Ласки готовы сделать то же самое в любую минуту.

Но цена слишком высока даже для преуспевающих предприятий Фокса. Акции Лоу стоят около 50 миллионов долларов, и у Фокса в наличности таких денег нет. Тогда Фокс вынужден совершить тот шаг, который в будущем приведет его к гибели: он вынужден искать помощи банков.

Интересно сопоставить с ним другого, значительно более крупного гиганта американской индустрии — Генри Форда. Предприятия Фокса до его краха и предприятия Форда до недавнего банковского кризиса в САСШ были в сущности однотипными предприятиями промышленного, не связанного с банками капитала. На современном этапе развития капитализма этот тип отсталый, обреченный на гибель. В условиях непрекращающейся концентрации капитала, в условиях чудовищных банковских монополий такое предприятие может существовать лишь до тех пор, пока у него не возникает необходимость в кредите. Форд избежал этого, создав свою собственную кредитную корпорацию, а теперь даже собственный банк. Но масштабы Фокса измерялись не миллиардами, а миллионами, и поэтому, откинув гордость и страх, наш кинокороль отправился на поклон к Уолл-стрит просить кредита и помощи.

Фокс легко получил этот кредит. Даже очень легко. 30 миллионов долларов были предоставлены ему в течение трех дней. 15 миллионов дала Телефонно-телеграфная компания, 12 миллионов — Банкирский дом Хэлси — Стюарт и 3 миллиона — банк Феникса. Остальная сумма была реализована им в границах собственных предприятий. Акции Лоу были куплены, «Парамонт» и братья Уорнер остались за бортом. Весь огромный производственный аппарат «Мэтро - Голдвин» принадлежал теперь Фоксу.

То было в предгрозье надвигавшейся на мир экономической катастрофы. 24 октября 1929 года Фокс мирно спал в своем летнем бэнгало в Калифорнии, когда взволнован-

ный голос его адвоката сообщил ему по телефону из Нью-Йорка о грандиозной панике на нью-йоркской фондовой бирже. Это был страшный, навсегда оставшийся в памяти Америки день. День, когда все газеты вышли с крупными заголовками «12 894 650 акций наводнили рынок. Неслыханные банковские крахи. 4 миллиарда потерь». День, когда миллионы долларов обращались в нуль, когда люди, возвращаясь с биржи, направляли свои автомобили прямо в Гудзон или выбрасывались из окон небоскребов на нью-йоркские мостовые. Фокс потерпел огромные убытки. Акции «Фокс-фильм» упали со 100 до 70, акции «Фокс-театр-корпорейшен» с 25 до 15, а «Мэтро-Голдвин» с 64 до 49. Это означало необходимость немедленной выплаты акционерам разницы, проглоченной биржевым крахом.

Телефонные звонки акционеров начались на другой же день. К вечеру сумма требуемых денег составила 4 миллиона, а через два дня дошла до 13. Фокс попал в капкан из которого был единственный выход: новый заем, новое путешествие в банковскую Мекку.

Надо сказать, что к этому времени не только Фокс, но и все американские кинопромышленники, находились на грани полной финансовой импотенции. Изобретение звукового кино потребовало массового переоборудования кинотеатров и ателье. Это переоборудование в свою очередь потребовало грандиозных миллионных вложений. Если в 1926 году эксплоатация ателье стоила не больше 500 долларов в неделю, то в 1931 году ателье, оборудованное для звуковой постановки, обходилось в 12 тысяч. Кроме того звуковое кино, отрезав иностранные рынки, увеличило себестоимость картин процентов на сорок, а одно только переоборудование кинотеатров обошлось Голливуду почти в миллиард долларов.

У Голливуда денег не было, не было их и у Фокса. Мы не будем описывать подробно рассказанную Синклером историю хождения Фокса по мукам в поисках нужных для удовлетворения акционеров сумм. Один раз он вывернулся, но хищники Уолл-стрит, по выражению Синклера, «уже почувствовали слабость лисицы» (фокс — по-английски лисица). Приговор банков был предрешен. Огромная кинoимперия Фокса была накануне падения.

„Секреты". Арт. Говард и Мери Пикфорд

Фокс борется

Фокс не сдается. Фокс лихорадочно ищет путей к спасению. У него есть еще личное имущество, есть дома, есть поместья, есть автомобили и яхты. У него есть и влиятельные друзья, есть полезные знакомства, есть прочные связи в мире политических и финансовых «звезд».

Но что-то странное случилось в этом понятном и дружественном для Фокса мире. Личное имущество оказывается бесполезным. Ни домов, ни поместий, ни яхт Фокс, оказывается, не в состоянии продать. Никто не хочет покупать ничего принадлежащего Фоксу. Друзья перестают быть друзьями. Банкиры вежливо, но непреклонно отказывают в деньгах. Фирмы, продававшие ему на миллионы долларов в год, категорически отклоняют все просьбы о помощи. Даже иностранные банки включаются в сеть, поймавшую Фокса. Английский Мидлэнд-банк, неоднократно субсидировавший отделения предприятий Фокса в Англии (незадолго до биржевой катастрофы Фокс скупил значительную часть акций британской фирмы Гомон), отказывается одолжить Фоксу хотя бы один фунт стерлингов. Фи-

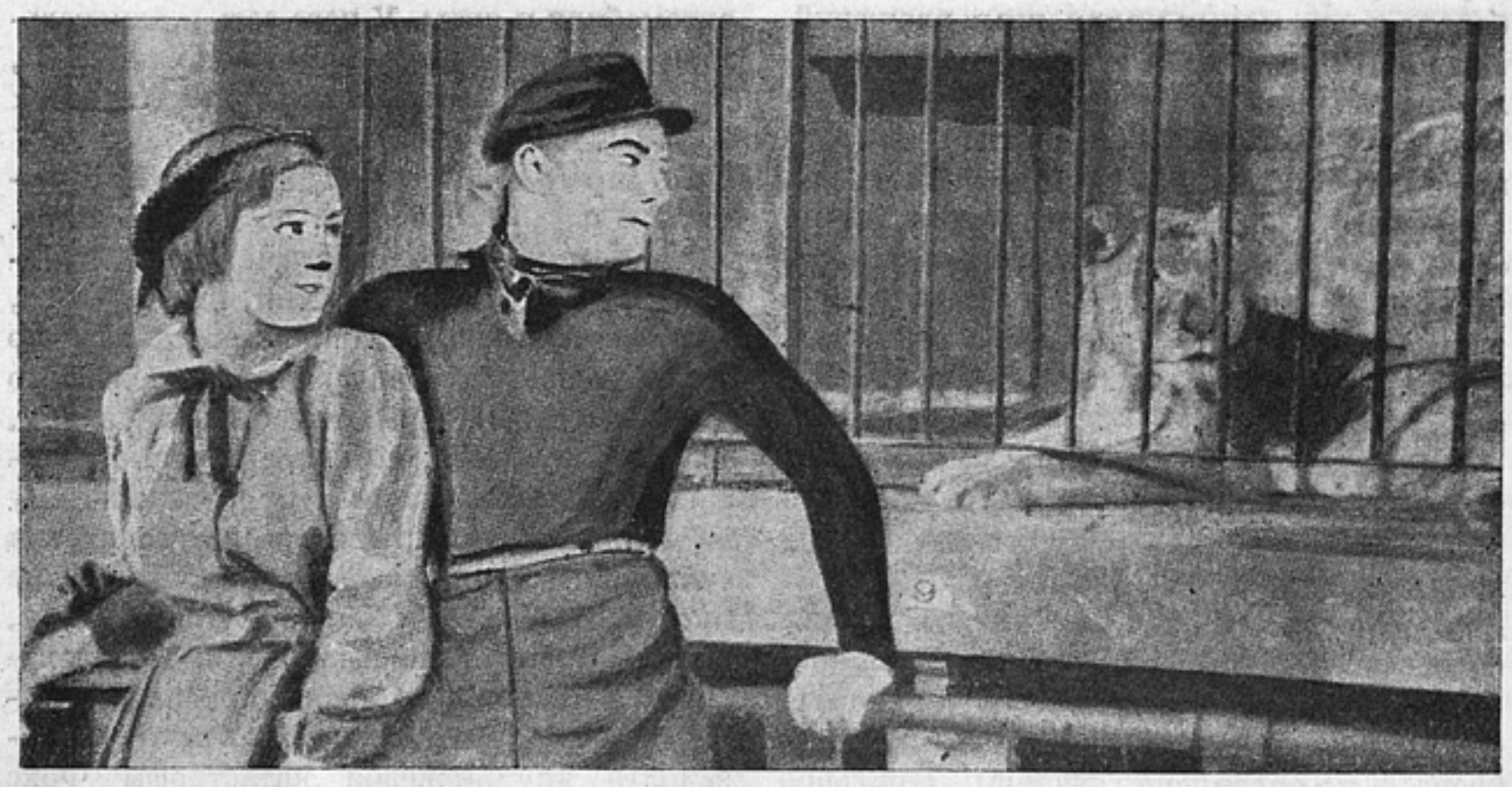
лиалы морганов ского «Гаранти трест» в Париже, которым Фокс не был должен ни цента и которые только пропускали огромные доходы от кинематографических предприятий Фокса во Франции, вдруг отказываются иметь какое-либо дело с деньгами Фокса.

Душой этого гигантского заговора является Дом Рокфеллеров. За спиной нажимающих на Фокса Телефонной компании и Банкирского дома Хэлси—Стюарт стоит крупнейший финансовый гигант Америки—рокфеллеровский Чэйз-банк, единственный, который не пострадал во время внезапной банковской паники. «Большая дубинка» банкиров обрушивается теперь на Фокса. Даже его влиятельные друзья бессильны ему помочь. Берни Барух, ближайший советник Рузвельта, человек, которого называют сейчас «неофициальным президентом САСШ», и тогда еще игравший очень большую роль в финансовых кругах Уолл-стрит прямо заявляет Фоксу, что тот погиб, что уже никакая сила в стране не сможет спасти его.

Интересна механика этой расправы, жертвой которой падает не столько сам Фокс, сколько вся больная водянкой американская кинематография. В один весьма не прекрасный для него день Фокс узнает, о «налете», который организуется биржевыми акулами на акции принадлежащей ему «Метро-Голдвин». В 10 часов следующего утра начнется бешеная «игра» на их понижении. Собственники остальной части акций выбросят их на рынок, и летящие вниз цены заставят маклеров Фокса начать продажу и принадлежащей ему части акций. Чтобы спасти их, нужно достать еще 6 миллионов долларов.

Каким-то чудом Фокс ухитряется достать деньги, но это лишь отсрочка агонии. Банки, одолжившие ему 30 миллионов, требуют их назад, угрожая в противном случае назначением опеки. Фокс еще по инерции продолжает бороться, нанимает адвокатов, обращается в суд. Но адвокаты или внезапно отказываются от дела, или работают на пользу его врагов. А суд оказывается еще более предательской, еще более продажной машиной. Капиталист Фокс на собственной шкуре познает все прелести капиталистической системы.

Наконец, исчерпаны последние средства. Не помог ни Гувер, ни Генри Форд, последние инстанции Фокса. Устав от борьбы, он соглашается на ультиматум банкиров. Над предприятиями Фокса назначается опека. Киномиллионер объявлен несостоятельным. Костлявая рука кризиса выписывает ему путевку в небытие. И вот от мировой славы остаются одни кости, остается гражданская смерть, паразитическое существование выброшенного из предприятий дельца, разбитые мечты о мировой киноимперии.



Кадр из фильмы „Зоопарк в Будапеште“, производство Фокс-фильм

Фокс и американская кинематография

История неудачного американского Мидаса рассказана Синклером с подчеркнутым сочувствием к «жертве». Для него капиталист Фокс — только жертва волчьей прожорливости американских банкиров, жертва существующей экономической системы САСШ, именно жертва, а не один из винтиков этого механизма эксплоатации миллионных масс.

Писатель многое забывает и многое не договаривает. Он обходит молчанием политические симпатии Фокса, его развязную демагогию, его низкопробную, антихудожественную макулатуру, которую еженедельно выбрасывали на экраны киностудии Фокса. Синклер не говорит, что «Фокс-фильм» был поставщиком самых гнусных клеветнических, антисоветских картин. Одним из таких «шедевров» была выпущенная в 1923 году фильма «Разоблаченная красная Россия», затем «Сибирь» и наконец «Шпион», вызвавший в свое время резкие протесты компартии и рабочих организаций. «Это панегирик русской белогвардейщине, это откровенный призыв к убийству советских руководителей», — писал об этой подленькой картинке рецензент журнала «Новые массы».

Но острие фоксовской кинематографии было направлено не только против Страны советов. Фокс был одним из самых пылких в Голливуде трубадуров американского империализма. «На что годен мужчина», «Я иду во флот», «Полночный поцелуй», «Девушки всех наций» — все это фильмы, являющиеся ярким образцом военно-морской пропаганды, отлично помогавшие вербовщикам набирать в армию «пушечное мясо».

Фокс отлично знал цену кино как орудия пропаганды. Его мечтой была кинофикация всех школ, церквей и рабочих клубов, где бы кино играло служебную роль, внедряя нужные идеи и чувства в мозги миллионов американцев. В своем послании Гуверу Фокс хвастливо заметил, что его фирма сыграла немалую роль в избрании этого неудачливого пророка «просперити». Кинохроника, агитирующая за избрание Гувера, размноженная в 10 миллионах экземпляров, демонстрировалась, по словам Фокса, по всей стране. «Я был горд видеть, что кино может быть таким полезным союзником нашей политической партии», — хвастался Фокс, указывая, по его словам, «путь для всей американской кинематографии». Путь этот мы ясно видим и сейчас, судя по таким откровенно фашистским картинам, как «Архангел Гавриил над Белым домом».

Кадр из фильмы „Спекулянты". Арт. Лионель Барримор и Ратов

Несмотря на все свои недостатки, книга Синклера дает совершенно отчетливую картину американской кинопромышленности, павшей жертвой кризиса и акульей прожорливости финансовых хищников. Денежные ресурсы «Фокс-фильм» уменьшились на 83 миллиона долларов. «Фокс-театр-корпорейшен» потерял 14 миллионов. Акции «Фокс-фильм», стоявшие в 1929 году на 101, упали до двух долларов, обесценившись таким образом на 98 процентов. Аналогичное положение и с акциями «Мэтро-Голдвин-Мэйер». Поистине от грандиозной киноимперии Вильяма Фокса осталось лишь поле, усеянное костями разбитых надежд.

Виктор Толлинс

ГОЛЛИВУД— *под ударами* КРИЗИСА

Статья первая. „просперити за углом"

Кино — индустрия вне кризиса. Тревожный звонок. Сокращение штатов и увеличение количества «звезд». Автомобиль за посещение кинотеатра. Тройная программа при втрое удешевленной цене. Уолл-стрит выносит приговор. Борьба независимой с национальной прокатной сетью. Голливуд сокращает продукцию — независимые ее расширяют. Кризис в киноиндустрии. Первые организованные забастовки. Просперити за углом.

Официальным началом всеамериканского кризиса принято считать октябрь 1929 г., то есть время первого краха банковской системы САСШ. Именно с октября 1929 г. особенно заметно поползли вниз кривые промышленных показателей, зарплаты, магазинных цен и всего того, что характеризует экономическое состояние страны. Конечно, кризис начался значительно раньше, «лихорадка кривых» уже имела место и в предыдущие месяцы и весьма наглядно опровергала «теорию организованного капитала».

Цены времен «просперити» пошатнулись, пошли вниз и даже самые оптимистичные люди вынуждены были регистрировать углубление кризиса. Кинотеатры и киноиндустрия в целом не зафиксировали сразу банковского краха и начавшегося падения цен. Острое влияние кризиса сказалось на кинематографии значительно поздней, почти через полтора года после октябрьского краха банков, когда театровладельцы начали снижать цены, давать тройные программы в надежде, что хотя бы этим путем удастся спасти себя от неминуемого разорения.

В этот период наименее дальновидные из «идеологов» и «теоретиков» американского кино выдвинули теорию о независимости киноиндустрии от общей системы промышленности, а значит и независимости от общего кризиса.

Эта своеобразная «теория» не заслуживала бы какого-либо серьезного внимания, ввиду ее явной вздорности, если бы она не была положена в основу всей политики Голливуда в продолжение 1930 и 1931 гг. и не соответствовала бы общим уверениям бывшего президента САСШ Гувера о том, что «просперити за углом» и что через два или три месяца счастливые времена вновь вернутся к американскому народу вместе с мечтой «о курице в каждом горшке». Если сопоставить гуверовский оптимизм с этой «теорией», то становятся ясными ее истоки (комитет полковника Хейса и сам Хейс — члены республиканской партии). Мы же получим лишний раз подтверждение «полной и явной независимости от государства и аполитичности американского кино», о которой так любят болтать критики и теоретики Голливуда, в особенности, когда они критикуют советскую кинематографию, объясняя неудачи нашего кино как «результат его огосударствления».

Что же давало возможность создать данную теорию «независимости» теоретикам Голливуда и как мы можем объяснить «поздний» приход в киноиндустрию жесточайшего кризиса, который расшатал и смертельно ранил всю систему капитализма во всем мире?

Первое же практическое ознакомление с расположением основных массивов американских кинотеатров показывает, что первые удары кризиса не могли сразу же отразиться на сборах кинотеатров и таким образом и на киноиндустрии в целом. Основная масса кинотеатров расположена в центрах преимущественно торговых или торгово-промышленных и в меньшей степени она имеется в промышленных центрах. Так, если мы возьмем штат Нью-Йорк и сравним его с Пенсильванским угольным районом, то число кинотеатров в первом будет в два раза более, чем во втором. Совершенно ес-

тественно, что падение сборов по этим районам не вышло во всей прокатной системе в целом в период первых полутора лет за пределы, которые могли бы быть характеризованы как катастрофические. Если к этому добавить происшедшее в течение первого и второго годов кризиса перераспределение зрителей среди театров, то станет ясна причина запоздания кризиса в кинопромышленности. Тем более, что в кинопромышленности удар кризиса обрушился в первую очередь на прокатную сеть, и промышленность смогла это почувствовать лишь по окончании проката картин, запущенных в производство в 1930—1931 году.

Какого же рода перераспределение зрителей произошло между театрами?

Зритель, плативший ранее входную плату в доллар и выше, перекочевал частично в кинотеатры с входной платой в 75 центов и ниже, плативший 50 центов — последовательно в 25-центовые и еще более дешевые театры. Потеря долларового зрителя не дала заметного снижения сборов, так как таких театров было сравнительно немного, а доходность более дешевых театров, повысилась, и, конечно, отнюдь не знаменовала начала длительного и затяжного кризиса. Этот уход дорогого зрителя в дешевый театр был объяснен как результат плохого качества картин, запущенных в производство в предыдущем году, и многим казалось, что достаточно улучшить качество картин, чтобы на рынке немедленно произошел перелом. Именно так объяснял положение м-р Франк в своей книге, вышедшей под редакцией Сесиль де Миля в 1932 году. В первой главе своей книги он писал:

> «Некоторое снижение доходов на кинорынке факт, но это не кризис системы, а наше неумение дать для рынка хорошие картины».

В феврале 1932 года были опубликованы годовые балансы крупнейших кинофирм. В итогах значились многомиллионные убытки. Это означало, что кризис вступил в свои права и 1932 г. должен был быть годом реформ и реорганизаций для американской киноиндустрии и прокатной сети.

Начало 1932 г. для прокатной сети характеризовалось тем, что и долларовые и 50-центовые театры стали ощущать недостаток зрителя. Вопрос не мог быть разрешен простым снижением входных цен,

Салли Эйлерс и Жак Даун в фильме „Счастье моряка“

поскольку театровладельцы натыкались на неразрешимое для них затруднение. Они имели ранее подписанные контракты с ленд-лордами, то есть владельцами земли и зданий, и совершенно естественно, что на какой-то промежуток времени лендлорды не могли пойти ни на какие уступки. Должна была начаться борьба между прокатчиками и лендлордами. Лендлорды начали применять обычные в таких случаях меры воздействия на театровладельцев, как-то: арест аппаратуры, арест касс, наложения ареста на капиталы отдельных прокатчиков, прокатных компаний. Результат был таков, что уже в половине 1932 г. театральная сеть частично, даже у таких компаний, как Уорнер Бр., Парамоунт, Фокс, Ловис, оказалась под контролем судебных исполнителей.

На эти мероприятия лендлордов прокатные конторы и прокатчики ответили массовым закрытием театров и к половине 1932 года из 18 500 действовавших театров в 1930 г. и начале 1931 осталось около 10 000 театров. Эти театры впоследствии частично были открыты самими лендлордами как независимыми прокатчиками от национальных производственных компаний, но они оказались под бойкотом этих национальных компаний, то есть, занимая первоклассное местоположение, они принуждены были брать для первого экрана картины второго и даже третьего сорта, а к половине 1933 года они принуждены были уже искать себе картины среди импортеров. Только этим и можно объяснить проник-

новение на «Большой Бродвей» немецких картин «Муссолини говорит», «Девушка в форме» и др.

Но если национальные производственные компании, имеющие свои мощные прокатные сети, еще могли в какой-то мере держать повышенные цены, то отдельные независимые прокатные компании и отдельные прокатчики принуждены были не только снизить цены, но и найти особые формы завлечения публики в театры.

Начиная с осенне-зимнего сезона 1932 г., все второклассные театры начали прибегать к подобного вида рекламе:

> КАЖДЫЙ ПОСЕТИВШИЙ НАШ ТЕАТР ПОЛУЧАЕТ ВОЗМОЖНОСТЬ ВЫИГРАТЬ АВТОМОБИЛЬ НА НОМЕР КУПЛЕННОГО ИМ БИЛЕТА.

Или:

> БЕСПЛАТНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ ВО ФЛОРИДУ ТОМУ, КТО ПОЛУЧИТ СЧАСТЛИВЫЙ БИЛЕТ, ПРИОБРЕТЕННЫЙ НА ПОЛУНОЧНЫЙ СЕАНС В НАШ ТЕАТР В ЭТУ СРЕДУ.

Или:

> ПРИ НЕКОТОРОЙ УДАЧЕ ВАШЕ СВАДЕБНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ БУДЕТ ОПЛАЧЕНО НАШИМ ТЕАТРОМ, ЕСЛИ ВЫ КУПИТЕ БИЛЕТ В НАШ ТЕАТР В ЭТУ СУББОТУ.

Недопоступления от проката картин в пользу производственных предприятий, увеличивались с каждым месяцем, несмотря на все меры и ухищрения со стороны театровладельцев и к концу 1932 г. достигли колоссальных размеров. Причина была следующая: рекламируя свои театры, театровладельцы прежде всего старались обеспечить получение той доли, которая раньше приходилась на них в прокате. Давая две, а иногда три картины, плюс хронику и мультипликацию, даже в условиях сохранения валового дохода, который был у театра прежде, естественно театровладелец мог выделить в оплату за картину сумму, в два-три раза меньшую, чем раньше, так как если на долю промышленника приходилось от проката картины 100 долларов, то теперь эти 100 долларов промышленник должен был разделить с своим невольным компаньоном, так как картин показывалось уже д в е или т р и. Попытка больших национальных производственных компаний прекратить эти двойные программы не увенчалась успехом. В результате недопоступления в пользу кинопромышленников за 1932 г. оказались настолько громадными, что большинство картин, выпущенных в прокат в 1932 г. не смогло покрыть своей себестоимости, не говоря уже о полном отсутствии тех колоссальных дивидентов, которые еще два-три года назад выплачивались акционерам этих компаний. Естественно также, что в первую очередь затрещали те из компаний, которые придерживались старых традиций и мало считались с количеством затрачиваемых средств при постановке картин.

Стали необходимы коренные мероприятия, предпринятые Голливудом под диктовку Уолл-стритт. Положение, наиболее характерное для состояния всей американской прокатной сети в этот период, особенно ясно может быть показано на частном примере Рокси-театра, в свое время приобревшего мировую славу не только как первоэкранный американский театр, но как и образец американского «преуспевания». Додержав до июля 1932 г. высокие цены (1 и $1^1/_2$ дол.) при блестящем отсутствии зрителей, театр обанкротился и закрылся «на две недели якобы для реорганизации. Открылся он вновь лишь через два месяца».

Каким жалким выглядел Рокси-театр после этой «реорганизации». Его цены с полутора долларов снизились до 25 центов утром и 30 центов вечером на все места. Исчез знаменитый Рокси-оркестр и Рокси-балет по 100 человек каждый. Вместо них оказалось 35 человек в оркестре и 24 балерины. Рокси предлагал зрителю за 25 центов прежнюю программу, то есть одну полнометражную картину, хронику, мультипликацию, видовую или комедию (короткометражную), балет и симфонический концерт. Но даже в своей удешевленной программе Рокси оказался страшнейшим конкурентом для остальных театров «Большого Бродвея», и совершенно естественно, что национальные производственные компании ответили на это снижение цен бойкотом этому театру. Не имея возможности получить для театра первоклассной продукции, администрация Рокси-театра принуждена была прибегнуть к услугам «независимых», производящих фирм, с соответствующим снижением качества картин. Так Рокси вратился в театр «второго класса».

Мери Дресслер — одна из лучших американских киноактрис

Если во времена «просперити», при среднем успехе, доля продуцента картин в театре Рокси выражалась в 10—15 тысяч долларов, то при новом положении продуцент мог иметь не более 2—3 тысяч долларов в неделю. Одно сопоставление этих двух цифр может служить иллюстрацией того, насколько снизились доходы продуцентов, и если принять во внимание, что эти сниженные доходы получались ими в покрытие картин, запущенных в производство ранее, то есть в 1931 г., то станет ясной картина нарастающего финансового краха всей американской кинопромышленности.

Прежде всего был взволнован и озабочен создавшимся положением Уолл-стрит и главным образом «Чейз-нешенел-банк». Немедленно были даны директивы в Голливуд о сокращении штатов и окладов, о реорганизации производства в сторону удешевления и был выдвинут проект о слиянии отдельных крупных компаний, в случае если промышленность не сумеет уложиться в новые лимиты, диктуемые ей прокатной системой.

Прежде всего было произведено сокращение штатов и окладов в Голливуде. Значительная часть лиц, работавших в студиях на постоянных окладах, была переведена на сдельную систему. Значительная часть «кинозвезд» получила урезанные в смысле окладов контракты. За счет этого снижения увеличилось количество «кинозвезд» в одной и той же картине. Были сокращены расходы по пленке и

были проведены прочие мероприятия, обычные для капиталистической промышленности, находящейся в условиях кризиса.

Одновременно нужно отметить интереснейший факт, что большие мощные фирмы начали сокращать количество своих постановок и свои штаты, а мелкие компании— развертывать свое производство, существовавшее ранее и вновь организованное. Начинающийся «расцвет» этих независимых кампаний объясняется тем, что не будучи связанными ни с предприятиями, производящими оборудование, ни с дорогостоящими студиями, ни с дорогостоящими актерами, эти независимые компании смогли уложиться в лимиты в три-четыре раза меньше, чем лимиты больших компаний, и в случае даже среднего успеха картин эти компании могли иметь хорошую прибыль.

Таким образом большие кинокомпании дополнительно к своим прежним врагам: лендлордам, независимой прокатной сети, отдельным театровладельцам получили нового врага в лице новых возникающих производственных компаний.

Правда, эти новые компании не пользовались банковским кредитом, но они нашли мощную поддержку в лице американских кинолабораторий, которые оказались незагруженными и искали себе клиентов.

Рассуждения владельцев этих независимых компаний сводились приблизительно к следующему: «на рынке может существовать только тот, кто может дешево работать, на что неспособны большие национальные производственные компании», что было правильным в значительной степени. Одновременно с этим процессом перестройки в самой прокатной системе произошли также значительные изменения. Если до 1931 г. в американской прокатной системе наблюдался процесс концентрации кинотеатральной сети в руках пяти основных производящих компаний, то начиная со второй половины 1932 г. мы наблюдаем противоположный процесс. Американская национальная прокатная сеть разукрупняется. С одной стороны, это разукрупнение является результатом борьбы с лендлордами за снижение ренты и, с другой стороны, для того, чтобы предохранить компанию от гибельных для нее последствий краха отдельных звеньев ее сети.

Правда, при внимательном ознакомлении с этим процессом, мы можем установить, что сеть распродается либо в руки бывших ее хозяев, либо в руки новых компаний, причем в составе этих новых компаний находятся те же лица, которые являются главными воротилами в большой сети.

К этому же времени между основными прокатчиками было достигнуто соглашение о закрытии ряда театров в целях удержания высоких цен за вход.

Если первое сокращение штатов и окладов в Голливуде прошло сравнительно гладко, то второе сокращение и урезка бюджетов компаний в 1933 г. окончилось тем, что сначала забастовали актеры, а потом звуковики. Эти забастовки оказались первыми в истории Голливуда, явились и ударом по престижу Голливуда, который до сего времени считался своеобразным Эльдорадо для работников кино.

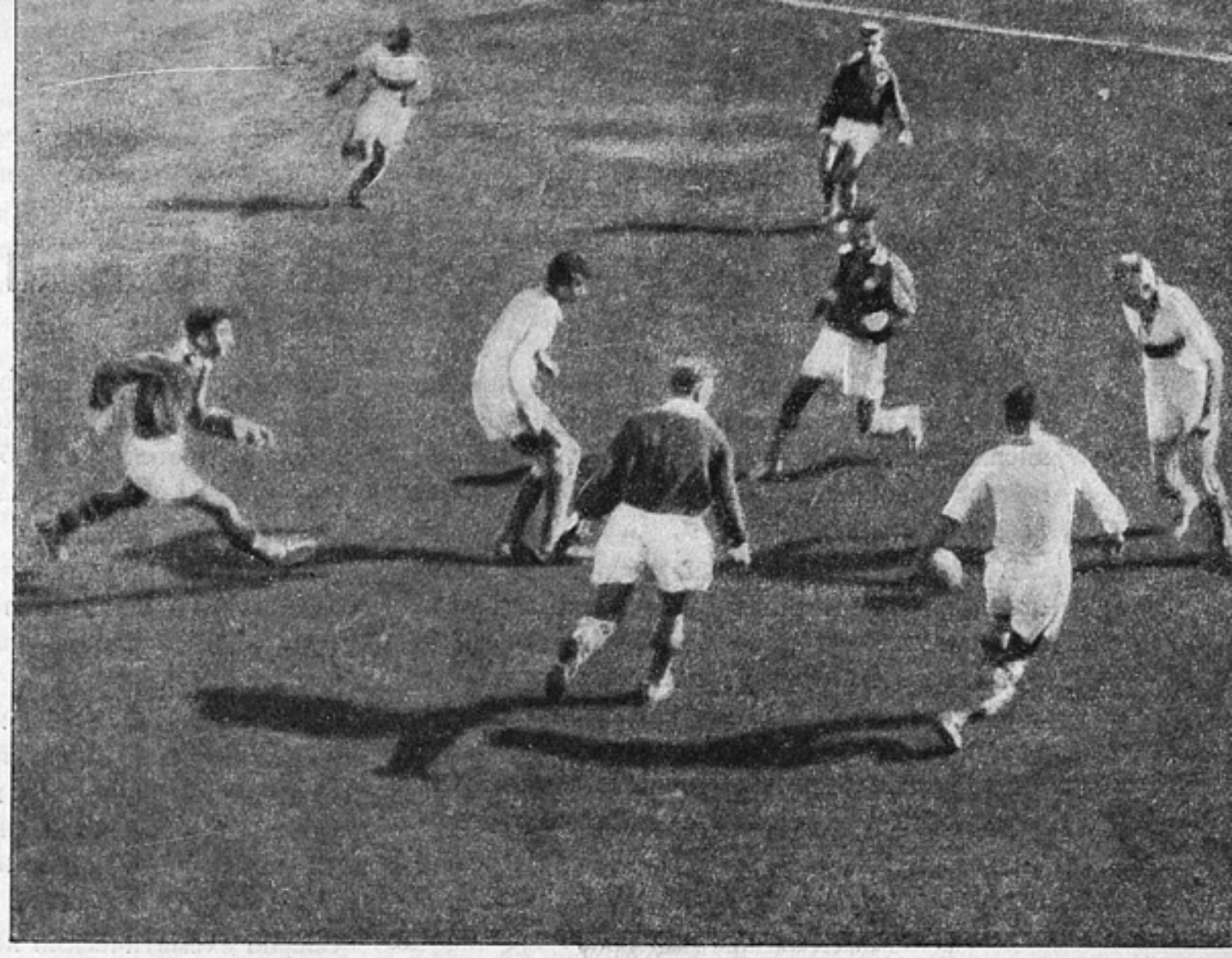
Производящие фирмы принуждены были употребить все свое влияние и все свои силы для того, чтобы подробности об этой стачке не проникли в прессу и таким образом не дошли бы до сведения широких масс. Боязнь гласности объясняется очень просто. Рабочий класс САСШ в порядке солидарности с бастующими мог бы бойкотировать картины тех фирм, в студиях которых произошли забастовки, что вполне подтверждается практикой пикитирования и забастовок в других отраслях промышленности.

Кризис пришел в американское кино позднее, чем начался общий экономический кризис. Это факт. Но поздний приход был «наверстан» в темпах его разворота.

С 500—600 картин в 1933 году Голливуд скатился в производстве до размеров, которые не могут покрыть даже потребностей САСШ.

Сегодня ни в Голливуде, ни в Нью-Йорке среди кинодельцов вы не найдете ни одного человека, который спокойно бы глядел на будущее и попрежнему верил бы в гуверовскую формулу: «Просперити за углом». Растерянные кинодельцы вынуждены утешаться популярной в Америке остротой: «Просперити за углом, но дом у Гувера круглый».

Несомненно, что настроения, порожденные кризисом, нашли свое место в продукции Голливуда в 1932—33 г. Об этом мы расскажем в следующей статье.



Вверху: кадр из фильмы „Карьера Рудди". Режиссер Немаляев, оператор Петров
Внизу: кадр из фильмы „Марионетки". Режиссер Протазанов

Л. Скородумов

научная фильма[1]

Ведь не следует забывать, что одной из отрицательных «специфик» кино является насильственная вынужденность тотального, полного восприятия всего материала киноленты.

В этом крупное отличие восприятия научной фильмы от восприятия научной книги, при чтении которой каждый волен пропускать непонятное или хорошо известное и где каждый волен перечитывать малопонятное. Весьма показательным примером такого нагромождения вставок может быть фильма «Избранные главы хирургии».

Здесь целая, например, часть вдруг отводится показу рентгеновского кабинета (заснятого, кстати сказать, с точки зрения обывателя, заглядывающего в окно, а не с точки зрения оперирующего).

Вот заснятая операция прерывается целыми кадрами, изображающими (тоже с точки зрения «глазеющего») моменты вынимания бикс со стерильным материалом из стерилизатора... Вот биксы даны отдельным кадром... Вот кадры с изображением столика с инструментами... Вот среди операции трепанации черепа показывается отдельным кадром само «орудие производства» — инструмент «трепан»... И он же дается затем далее в разобранном виде. В процессе операции, правда, есть момент проделывания дыр трепаном. Прекрасно, но излагать устройство трепана здесь так же неуместно, как если б кто вздумал давать схему строения нервной системы руки хирурга, делающего операцию.

Где-то в той же фильме с помощью мультипликации и крупным планом показывается, как завязывается обыкновеннейший узел.

Прошу не подумать, что даны какие-нибудь приемы самой техники завязывания: экранирован просто мультипликат, где изолированный кусок лигатуры (нити) на положении «одушевленного» — «сам собой завязывается»... (завязывается он, кстати сказать, и неправильно: дан почему-то обыкновенный, так называемый женский узел, а не «хирургический»).

Чтобы показать, как определяются линии разреза кожи и распила кости при операции на черепе, дается схема борозд мозга.

Нужен ли этот показ — это вопрос... Ибо хирургическая анатомия («оперативная хирургия») проводит линии именно по точкам внешней поверхности тела («показательность» следовательно в ущерб изображению фактическому).

Может быть, было бы и неплохо на один момент показать мультипликацию, сложенную из линии разреза и впечатанной фотографией мозга — если не препарата, то хоть из атласа. Так нет же! — Дается длиннейшая мультипликация...

Сперва схематический контур мозга... (Тут, кстати, хочется завопить: товарищи консультанты! Научные работники! Где же вы были? Или: где вы видели такие пропорции человеческого мозга?!)

На этой «схеме» возникают одна за другой извилины... затем движущиеся стрелки, указывающие на каждую... затем надписи к стрелкам и т. д.

Для чего все это?

Ну, а кому нужно, если экранизируется, как хирург моет руки и как его «облачают» перед операцией?

В сопровождении популярной лекции о значении стерильности это, может быть, и пригодилось бы для многих группировок зрителей.

Но... для группировок с таким уровнем не к чему был бы показ самой операции в ее деталях.

Если же ориентироваться на молодого медработника, то он обычно, раньше чем его допустят к операции, все равно практически пройдет обряд одевания (а «обряд» этот проще, дешевле показать на практике, чем в кино).

В этой экранизации таким образом включены по крайней мере три совершенно различные по типике фильмы.

Одна из этих фильм — научно-демонстрационная (конкретная операция-процесс).

Другая — популярный показ для «зрителя вообще» «операции вообще».

---

[1] Продолжение. См. № 9 «Советского кино», стр. 74—80.

Эта часть усложнена (или «услаждена»?) «занимательностью» из «науки и техники» в старой редакции — это показ трепана.

Наконец, третья фильма. Это хроникального порядка показы: вот, мол, какие у нас, в СССР, рентгеновские кабинеты (неважный, кстати сказать, снимок). Вот какие у нас биксы и вот какие автоклавы!

В результате — ни одной фильмы! Однако хорошие ножницы смогут сделать из всего этого три сносные ленты.

Я кончаю с примерами из этой области.

Мне кажется, уже достаточно ясно, что вся эта мешанина внутри фильм получается вследствие нечеткого представления о том, что такое научная фильма. Именно из этой нечеткости возникала недооценка роли научных работников в составлении и производстве фильм этого рода.

Создавалось ненормальное положение: научную картину делали режиссер и оператор, в то время как научные силы только давали им съемочные объекты (вместо того чтобы давать процессы для совокупности кадров, то есть для фильмы). Что же делал консультант? Он не делал обычно сценария, он не давал режиссеру и оператору объектов и он не разговаривал с ними...

Не разговаривал, повидимому, порой ни до съемки, ни после съемки...

Он подписывал договор...

Он смотрел готовую картину...

И он радовался (как всякий специалист, который видит свою область экранизированной)...

Это невинная радость научного, так сказать, патриотизма.

И он находил, конечно, что все понятно (академику да не понять, что в воде есть бактерии!). Но этими тихими радостями роль консультанта, к сожалению, не всегда ограничивалась.

Так, академик-консультант «Общего курса микробиологии» не заметил, что надписи в фильме для вуза безграмотны (например, «стафилококк»), что при посеве кала дизентерийного больного зараженную пробку от баночки с этим заразным материалом кладут прямо на стол.

Он не обратил внимания, что прокаленная стеклянная палочка прямо из огня, без остуживания пускается для засева заразного материала по поверхности среды.

Студент, который сделает посев бактерии так, как это показано в фильме, в лучшем случае не получит результатов засева (ибо убьет зародышей жаром). Вернее же, однако, что палочка треснет и разлетится, а брызги вскипевшей расплавленной среды разлетятся с осколочками стекла в лицо и глаза такому экспериментатору и заразят его стол. Консультант не обратил внимания, что в главе о бактериофагах, где говорится о «плешинах» на поверхности агара, то есть о местах отсутствия роста, эти пятна на экране не наиболее прозрачны, (как это на самом деле), а представляются наоборот более темными.

Это вина оператора?..

Нет!.. Оператору, видимо, не сказали, что в этой части важно видеть... А оператор вовсе не обязан ведь знать, в чем суть явлений бактериофагии. Ему показалось, что будет «эффектнее» снять на отраженном свете (красивее блики на стекле чашки).

Он и снял... (И блики действительно удались.)

А надо было снимать на проходящем свете [1].

Надо, чтобы научные силы сумели показать и рассказать оператору, что же именно нужно снять. Если же они не доглядели, тут-то и досмотреть бы консультанту.

Вопрос о том, существует ли в природе единый бактериофаг или их несколько — вопрос этот является еще проблемой для науки, фильма же разрешает его адски просто.

«Существует несколько различных бактериофагов» — гласит между тем апробированный консультантом титр.

А за титром, на сверкающем стеклянном столике чья-то рука выставляет одну за другой... несколько сверкающих стеклянных ампул с жидкостью и с разными надписями.

Расчет: «чтобы врезалось на всю жизнь».

Расчет верный. Крупный план кинематографа действительно порой внедряется на всю жизнь.

Однако допустимо ли так примитивно

---

[1] И вообще, товарищи-операторы, совет: при съемке химических, микробиологических объектов, не дожидаясь указаний консультантов, старайтесь всегда хотя бы испробовать съемку жидкостей и студней, помещая объекты на фон матового стекла, освещенного сзади рассеянным светом (идеальнее и проще всего матовое стекло окна с рассеянным дневным светом, при оптической оси, перпендикулярной стеклу). Это, конечно не всеобщий закон, но это часто дает хороший результат, особенно если стены комнаты темного цвета.

внедрять в мозги будущих ученых — а ныне вузовцев — «истины», столь еще сомнительные?

Заключение

Этих фрагментарных примеров, мне кажется, достаточно.

Я не чувствую в себе столько кинематографических сил, чтобы на основании «дюрингообразного» материала научных фильм вроде «Микробиологии» пытаться дать ортодоксальную методологию и методику научного кино.

Я далек и от того, чтобы винить кого-либо в неудачах этих картин. Но, мне кажется, именно уже сейчас есть основание утверждать, что вскрыты основные причины этих неудач.

Их несколько.

1. Неясное представление о том, что такое «научная» фильма, какова ее основная типика и каково ее предназначение.

2. Отсутствие у большинства научных работников методологических и методических представлений в области кино вообще, а тем более в области научного кино.

3. Трафаретная группировка функций построителей научной фильмы, являющаяся кристаллизацией обезлички (режиссер не ответственен, потому что он в данном вопросе не научная сила; научные работники не виноваты, потому что картину «делал» режиссер. Обе эти стороны ожидали чего-то от консультанта, а... консультант ждал, когда «спросят» его консультации).

Какую же рациональную форму организации построения учебной фильмы можно сейчас наметить?

Путь в общих чертах сейчас ясен.

1. Ответственным за научную фильму должен быть квалифицированный научный работник соответствующей специальности.

2. Права и обязанности консультанта должны простираться и на первоначальный проспект — план съемок и на монтажный лист и на монтаж.

Сущность этих прав и обязанностей вполне идентична тем, что несут редакторы научных изданий.

3. Кинематографические работники должны находиться по отношению к научному работнику, делающему научную фильму, в том же положении, как члены съемочной группы к режиссеру.

Библиография

авторские сценарии и либретто

От составителя. В описании журнальных статей название периодического издания, номер его и другие данные помещаются после знака * и располагаются в следующем порядке: начальные буквы названия журнала; указание страниц, на которых напечатана статья; месяц; год издания (календарный). Месяц обозначается первой буквой его названия, кроме марта — Мр. апреля — Ап. и июля Ил. Принятые сокращения названий журналов: АРК — Киножурнал АРК (1925—1926); К — газета «Кино» (1932); ПК — «Пролетарское кино» (1931—1932); СЭ — «Советский экран» (1925—1929).

Агаджанова-Шутко, Н. Ф. Отрывки из сценария «1905 год». * АРК 11/12. 5—6, Н—Д'25.

Александров, Г. В. «Интернационал». Отрывок из сценария. [С илл.]. * К. 48 : 2, 0'32.

Альтшуллер, Б. Электрооборудование автомобиля. Отрывок из звукового сценария. [С илл.]. * К. 28 : , И '32.

Арнштам, Л., Дель, Д., Эрмлер, Ф. и Юткевич, С. «Встречный». Отрывок из литературного сценария звуковой картины. [С илл.]. * ПК 13 14 : 14 — 26'32 [Отрывки II, V и VI частей сценария.]

Бабель, И.

Беня Крик. Киноповесть. [М.], артель писателей «Круг». 1926, 95 стр. (17×14). (Новости русской литературы). 77 000 экз. 1 р.

Бабель, И.

Блуждающие звезды. Киносценарий. Рис.

А. Быховского. [М.], Киноиздательство РСФСР. Кинопечать. 1926.

80 стр., с илл., из них 3 стр. объявл. (22 × 17). 10 000 экз. 90 коп.

Бабель, И. Блуждающие звезды. Сценарий И. Бабеля. Часть пятая. Рис. Гетманского. * СЭ 7 : 5—7 Ф'26.

Берсенев, Н. «Анненковщина». Отрывок из сценария тонфильмы... К 34 : 3, Ил'32.

Блейман, М. Мост из звукового сценария. * К 30 : 2,, И'32.

Блок, Д. «В классе был шум». Отрывки из звукового сценария.... [С илл.] * К 24:1, М'32.

Бляхин, П.

Большевик Мамед. Киносценарий в семи частях. Сценарий одобрен Худож. советом при Главполитпросвете. М. «Мол. гвардия». 1929.

90, [3] стр., с илл. (23×15). 10 000 экз. 55 коп.

Бляхин, Л.

Большевик Мамедка. Кинорассказ. М. Акц. изд-во «Огонек». 1926.

61 стр., из них 2 стр. объявл., [3] стр. объявл. (15 × 11). (Б-ка «Огонек», № 124). 50 000 экз. 15 коп.

Бляхин, П.

«Иуда». Сценарий. [М.], Теакинопечать. 1929.

79 стр., с илл., [1] стр. объявл. (18×13). 3 000 экз. 60 коп.

Борисов, Н.

«Укразия». Кинороман. М.— Л., «Мол. гвардия». 1925.

173, [2] стр. (20 × 13). 5 000 экз. 1 руб. 25 коп.

Борисов, Н.

Четверги министра Дройда. Кинороман. М.—Л., «Земля и фабрика». 1929.

227, [2] стр. (21×15). 5 000 экз. 1 руб. 85 коп.

Бродянский Бор. «Слава мира» (Отрывок из литературного сценария). [С илл.]. * ПК 14/18 : 31—37'32.

Виноградская, Е. Майк Коннор открывает Америку. Отрывок из звукового сценария. [С илл.]. * К. 25 : 2, М'32

Гарбоу, Теа. Зигфрид. Сценарий. Режиссер Ф. Ланг. Перевод с немецкого. [С илл.]. * АРК 3:14—16, Мр'25. (Сцены 149—158).

Дроздев, А. Кохейлан IV. [С илл.]. * 36 : 3, А'32.

Дубровский, А. Тайна черных гор. * К. 36 : 3, А'32.

Дубсон, М. Контрабанда. Фрагменты сценария. [С илл.]. * К. 37 : 3, А'32.

Ермолинский, С. Черепахи. Отрывок из сценария [С илл.]. * Ч 37 : 3, А'32.

Зорич, Бела. В сценарной кухне «Дома на Трубной» [Отрывки сценария]. [С илл.]. СЭ 35. 15, А'28.

Иванов, И. Женщина. Отрывок из сценария... * К 29:3, И'32.

Ивенс, И. и Склют, И. Комсомол. Отрывки из сценария документальной звуковой фильмы. [С илл.]. * К 31 : 3, Ил'32.

Иерихов, Леонид.

«Голубой экспресс» (экспресс Нанкин — Су-чжоу)». Кинорассказ. Л.— М. Теакинопечать. 1929.

32 стр., с илл. (16×11). 5 000 экз. 25 коп.

Ильф, Илья и Петров, Евг. Однажды летом. Отрывок из сценария. [С илл.]. * К 41 : 3, С'32.

Козинцев, Г. и Трауберг, Л. «Новый Вавилон». [Сценарий, 7-я часть.] [С илл.].— Подпись Г. К. и Л. Т. * СЭ 46 : 10, Н'28.

Лазурин, С. Каховский плацдарм. Отрывки из звукового сценария... * К 32 : 3, Ил'32.

Леонидов, Олег и Протазанов, Я. «Белый орел». Отрывок из сценария Я. Протазанова и Олега Леонидова. * СЭ 39 : 12—13, С'28.

Мариан, Д. Восстание человека. Отрывок из звукового сценария. [С илл.] * К 22 : 4, М'32.

Никулин, Л. Кольцо «А». Рис. Г. Гольца. Авантюрно-сатирический производственно-бытовой кинорассказ. * СЭ 3 : 8—9, Я'26.

Никулин, Л.

Никаких случайностей. Дипломатическая тайна. Кинематографический роман. М.— Л. Изд-во «Пучина». 1924 (1925).

202, 2 стр. объявл. (77×13).

Никулин, Л.

Никаких случайностей. Кинематографический роман. 2-е изд. М.—Л. «Земля и фабрика». 1925.

202, 2 стр. [2] объвл. (177 × 13). ((Б-ка приключений). 5 000 экз. 75 коп.

Охлопков, Н. «Путь энтузиастов». Сценарий Н. Охлопкова. Сцена «Битюги». * СЭ 1:10, Я' 29.

Познанский, Д. и Смирнов, М. «Ее путь». Отрывки из либретто сценария [С илл.] * СЭ 50:12, Д'28.

Пудовкин, В. «Потомок Чингис-хана». Режиссерские монтажные листы. Всев. Ил. Пудовкина по сценарию О. Брика на тему

романа Ивана Новокшенова. Фотографии Венца. [С илл.]. * СЭ 46:12—13, Н'28.

Пулайль, Анри.

Безумный поезд. Кинороман. Предисл. Панаита Истрати. Авторизованный перев. с франц. рукописи Георгия Нашатыря. М.—Л. «Моск. рабочий». [1928].

125 стр., [3] стр. объявл. (18×13). 1 000 экз. 60 коп.

Пулайль, Анри.

Безумный поезд. Роман-фильм. Перевод с франц. В. С. Вальдман. [Л.]. Изд-во «Красная газета». [1928].

139 стр., [1] стр. объявл. (20×16). 15 000 экз. 60 коп.

Ржешевский, А. Океан. Отрывок из звукового сценария... * К 26 : 2, И'32.

Ромэн, Жюль.

Доногоо-тонка или чудеса науки. Кинематографический роман. Перевод О. И. Поддячей. Л.—М. Гос. изд-во 1926.

96 стр. (14×10). (Универсальная б-ка № 30—31). 15 000 экз. 20 коп.

Ромэн, Жюль.

Собрание сочинений. Перев. с франц. под общ. ред. М. Лозинского, А. Смирнова и А. Франковского. Л. «Academia». 1926.

VI. Ив ле Труадек. Трилогия. «Доногоо-тонка или чудеса науки». Перевод Е. Лозинского.

416 стр., из них 8 объявл.; [1] вклад. лист. (16×12). 3 800. 1 руб. 80 коп.

Рязанцев А. Г. «Без названия». Иллюстрации П. Клеттенберга. СЭ 9 : 6—7. Ф'28.

«Седьмой спутник». Отрывок из сценария. [С илл.]. — Подпись: П. * СЭ 45 : 13, Н'28.

Склют, И. Меняю фамилию. Сценарий звуковой цветной мультипликации... * К 35 : 2, Ил'32.

Скытев, Сергей. «Две диктатуры». Отрывок из звукового сценария. [С илл.]. * К 17:2, Ап'32.

Смирнова, М. и Садкович, Н. Отцы. Этюд из истории шахты. Отрывок из сценария... * К 29 : 2, И'32.

Спешнев, А. и Бравко, Н. Риенци. Отрывок из звукового сценария. [С илл.]. * К 23:3, М'32.

Туркин, В. К. «Приведение, которое не возвращается». [С илл.]. * СЭ 1929. 9 : 8—9; 10:8—9; 11:8—9; 12:8—9; 13:8—9; 14:8—9.

Уэйтинг. Вальс Одессы. Песенка французских моряков из звукового сценария. * К 26:2, И'32.

Чаплин, Чарли. Из сценария картины «Цирк». Перевел И. Л. [С илл.] * СЭ 2 : 5, Я'28.

Шкловский, В. Б. «Агитфургон». Либретто сценария В. Б. Шкловского. [С илл.] * СЭ 7 : 8—9, Ф'29; 8 : 5, Ф'29.

Шкловский, В. Б. «Два броневика». * СЭ 45:8—9, Н'28.

Шкловский, В. Б. «Капитанская дочка». Комментированный сценарий. [М.], Теакинопечать. 1929.

78, [2] стр. (17×13). 3 000 экз. 75 коп.

Шкловский, В. Б. Страх. Отрывки из звукового сценария В. Шкловского по пьесе А. Афиногенова. * К 20:3, Ап'32.

Шпиковский, Н. Повесть о тихом городе. Отрывок из звукового сценария. * К 31 : 2, Ил'32.

Эйзенштейн, О. и Александров, Г. Кадры и отрывки из сценария «Генеральная линия». Сценарий О. М. Эйзенштейна и Г. В. Александрова. (1926). [С илл.]. СЭ 6 : 8—9. Ф'29.

Юренев, В. и Марьянов, Г. Наступление Отрывки из звукового сценария. [С илл.]. * К 32 [?] [33]:3, Ил'32.

Якушкин, А. Е. Как это было. Отрывок из сценария [С илл.] * К 27:3, И'32.

Составил А. Сахаров

Ответств. редактор В. Сутырин Зав. редакцией Г. Виноградов

Издатель — Журнально-газетное объединение

Уполномоченный Главлита В—66 980 Журнал набран и отпечатан в 7-й тип. „Искра революции" Мособлполиграфа. Москва, Арбат, Филипповск. пер., 13. Объем журн. 5 п. л. Колич. зн. в листе 79 800. СтАт. Б5—176×250 мм. Тираж 2 700. Поступ. в производство 16/IX—33 г. Подписан к печати 16/X—33 г. З. Т. 1127. Техред **Т. Андреева.** Зак. издат. 309

Адрес редакции и издательства — Москва, Страстной бульв., 11.

Телефон редакции 1-35-28

Продолжается прием подписки

на ежемесячный общественно-политический художественный журнал театра, драматургии и критики.

ТЕАТР и ДРАМАТУРГИЯ

Ответственный редактор — А. Н. Афиногенов

„Театр и драматургия" ставит задачей консолидацию творческих сил советской литературы и театра на основе борьбы за социалистический реализм, на основе утверждения ведущего значения драматургии на театре. В каждом номере „Театра и драматургии" — статьи и критические обзоры советского и мирового театра. Монографии о драматургах и актерах. Обзор печати. Театр СССР. Библиография. Пьеса советского или иностранного драматурга, снабженная литературными и режиссерскими комментариями.

Подписная цена: год — 72 р., 6 мес. — 36 р., 3 мес.— 18 р. Цена отдельного номера — 6 р.

Подписка принимается всеми почтовыми отделениями, а также организаторами подписки и общественными распространителями на предприятиях и учреждениях. В розницу требуйте в киосках.

Журнально-газетное объединение

С июля выходит новый архитектурно-художественный ежемесячный журнал

АРХИТЕКТУРА СССР

орган Союза советских архитекторов

Журнал систематически освещает архитектурную жизнь Советского союза.

В каждом номере отделы:

Практика.— Архитектурное наследство.— В мастерской архитектора. Творческая трибуна.— Новое в строительной технике.— За рубежом.— Хроника.— Архитектура и печать.

„Архитектура СССР" выходит при участии крупнейших советских архитектурных и искусствоведческих сил. В номере до 100 иллюстраций и несколько многокрасочных репродукций.

Открыт прием подписки с июля.

Подписная цена: год—72 р., 6 мес.— 36 р., 3 месяца—18 р. Цена номера в розничной продаже—6 р.

Подписка принимается всеми почтовыми предприятиями и отделениями Союзпечати. В розницу требуйте в киосках.

Журнально-газетное объединение.

ГАЗЕТА **КИНО**

Орган Главного управления кино-фото-промышленности при СНК СССР и ЦК Рабис

Выходит каждые 6 дней

Газета „Кино" борется за высококачественную советскую фильму.

Газета „Кино" ставит и обсуждает на своих страницах творческие вопросы советской кинематографии и кинодраматургии. Творческие методы в режиссерской, операторской, актерской работе, работе кинохудожника, мультипликатора и др. категорий киноработников систематически освещаются в газете.

Газета „Кино" освещает вопросы кинопроизводства и обсуждает все выходящие фильмы.

Продолжается прием подписки.

Подписная цена на 1933 год: 12 мес.— 12 р., 6 мес.— 6 р., 3 мес.—3 р.

Журнально-газетное объединение

2 руб.

36988 ч

АРХИВ
31 ОКТ 1933
Г. Ц. К. П.

СОВЕТСКОЕ КИНО

Подписная цена: 6 мес.— 12 руб., 3 мес. — 6 руб. Цена отдельного номера — 2 руб.

Продолжается прием подписки

на ежемесячный иллюстрированный журнал

орган Российской ассоциации работников революционной кинематографии.

Отв. редактор В. А. Сутырин —

журнал, рассчитанный на работников советской кинематографии и в первую очередь на ее творческие кадры, а также на работников смежных областей культурного строительства.

Подписка принимается почтой.

Журнально-газетное объединение